من الصورة الى الفضاء الشعري

العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل

(قراءات بنيوية)



د. ديزيره سقّال

دار الفكر اللبناني

(قراءات بنيوية)

د. ديزيره سقال
دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها

من الصورة إلى الفضاء الشعري

دار الفكر اللبناني
بيروت

دار الفكر اللبناني
للطباعة والنشر
كورنيش بشارة الخوري - بيروت - لبنان
هاتف: ٦٣٠٩٠٦ - ٦٣١٠٠٢ - ٦٣٠٧٥٧
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠

الطبعة الأولى ١٩٩٣

من الصورة إلى الفضاء الشعري

العلائق ، الذاكرة ، المعجم والدليل

(قراءات بنيوية)

د . ديزيره سقّال

دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها

دار الفكر اللبناني

بيروت

للمؤلف

١ ـ في الشعر :

١ ـ رؤيا لتاريخ أبي عبد الله ، الدار الصحفية العربية للأبحاث والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ .

٢ ـ كتاب الشاهد ويليه كتاب ملوك الطوائف ، منشورات ميريم ، ١٩٨٩ .

٣ ـ كتاب إسماعيل ويليه كتاب بابل ، منشورات ميريم ، ١٩٩١ .

٤ ـ كتاب العاشق ، منشورات ميريم ، ١٩٩١ .

٢ ـ في النقد :

١ ـ بحوث إسلامية ، منشورات ميريم ، ١٩٨٩ .

٢ ـ الصرف وعلم الأصوات ، منشورات ميريم ، ١٩٩١ .

٣ ـ حركة الحداثة طروحها وإنجازاتها ، منشورات ميريم ، ١٩٩١ .

٤ ـ الأرض الخراب والشعر العربي الحديث ، منشورات ميريم ، ١٩٩٢ .

٥ ـ الكتابة والخلق الفني ، دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٣ .

٦ ـ بحوث في الفلسفة ، دار الفكر اللبناني ١٩٩٣ .

٣ ـ كتب مدرسية مشتركة مع آخرين :

١ ـ الوافي في القواعد (سلسلة للمتوسط) ، دار الفكر اللبناني .

٤ ـ قيد الطبع :

ـ جورج شحادة : حجر الفرح وفضاء الشعر (القصائد) .

الفهـرس

الفصل الثالث
الشعريّ

الفصل الرابع

الدليل في النص

الفصل الخامس

إشكالية اللغة في الحداثة العربية

مقدمة

لا شك في أن الاتجاه البنيوي قد قدّم فرصاً كبيرة للدراسات على أنواعها، لما فيه من صرامة علمية ومنهجية في تناول المواد وتحليلها. وكان تطبيق مثل هذا النوع من الدراسات على النصوص الأدبية ـ ولا سيما على الشعرية منها ـ قد فتح باباً للخروج من الدراسات الوصفية المسطّحة التي تكتفي بوصف العمل الأدبي، من غير التمكن من الدخول إلى جوهر النص، أو التوصّل إلى الوقوف على طبيعة بنيته، ومستوياته الدلالية، وتشكّل معجمه الخاص.

ومن البديهي أن الدراسات البنيوية واللسانية الحديثة لا تخلو من الصعوبات بالنسبة إلى متلقّنها، لأنها محض علمية، ولأنها تختلف كثيراً عن نوع الدراسات التقليدية التي عرفها العرب، سواء في دراسة الصورة الشعرية التي قامت عندهم على حدي البيان والبديع [ما سُمّي بالمحسّنات الأسلوبية]، أو في دراسة معاني الكلمات وعلاقاتها ببعضها [ما ندعوه المعجم الدلالي]، مشيرين هنا إلى أننا لا نؤمن بفصل النص عن الذات، أو التاريخ، على النحو الذي قال به البنيويون.

ولقد رأينا، في هذه الدراسة، أن نتوقف عند النصوص، لا عند النظريات البنيوية، لأنها قد استُعرضت كثيراً، فنقوم بدراسة الصورة والفضاء

الشعريين ، ومدى ذاكرة الكلمات التي منها يتشكّل المعجم المختص بالنص ، والتي تحدد طبيعةُ استخدامها شعريّةَ النص أو نثريته ، ثم نقوم بتجميع عناصر «الدليل» ، وندرس طريقة تشكُّلها وتمحْوُرِها ، وإمكانيات تشكُّل النص المفتوح .

هذا الكتاب ، بناءً على ما ذكرنا ، تطبيقي ، يعالج نصوصاً محددة ويستقرئ من خلال معالجته وسيلة الدخول إلى النص ، أو وسائله (كما هي الحال في الفصل الرابع) . ونحن ، في هذه التطبيقات كلها ، نحاول الابتعاد عن التعقيد والصعوبات التي تعترض عادة للدراسات البنيوية قدر المستطاع ، راجين أن نكون قد وُفِّقنا إلى التأكيد على أن نقد النص الأدبي ـ ولا سيما الشعري ـ ينبغي أن يقوم على أسس علمية ، لا على أطاريح ذاتية بعيدة عن المنهجية .

١ ـ الفصل الأول :

ـ الصورة الشعرية ـ

١ ـ مدخــل :

غنيٌّ عن القول إنَّ الشعر فَنّ يتوخى الكلمة سبيلاً إلى التعبير ، ولذلك فهو من أصعب الفنون ، لأنه يتعامل مع مادة مجرَّدة ، تأبى طبيعتها إلاَّ أن تكون محدودة باصطلاحات معينة ، وتأبى طبيعة الشعر ، كفن ، أن ترضخ لهذه المحدودية ، فتحاول أن تجرد الكلمات مما يجعلها مألوفة على مستويين :

١ ـ مستوى الذاكرة الاصطلاحية .
٢ ـ مستوى دخول المفردة في التركيب .

فالمستوى الأول يُكسب الكلمة ذاكرة جديدة توسّع فضائها الدلالي ، على النحو الذي سنوضحه في فصل لاحق . والمستوى الثاني يدخل في إطار خلق الصورة ، وهذا ما يهمنا هنا .

٢ ـ تَشَكُّل الصورة في التعبير الفني :

عندما نقول ، مثلاً : «خَدُّ هندٍ كالورد» ، تُولَّد صورة من اجتماع طرفين : الخد والورد ، وذلك لسبب (وجه شبه) هو ، هنا ، الاحمرار ؛ فخاصية الاحمرار هي سبب تركيب هذه الصورة ، وهي التي استدعت وجود الطرفين معاً . فقد اكتسب سياق استعمال الكلمات هنا معنى محدداً ؛ لأننا ،

[illegible]

علينا ، هنا ، بدء بدءٍ ، أن نعيد كل طرف من أطراف الصورة إلى حقله الطبيعي . فالوجه ينتمي إلى الحقل البشري ، والاكفهرار صفة بشرية للوجه . أما السماء فتنتمي إلى حقل الطبيعة . لقد تمَّ الجمع هنا بين الحقلين الطبيعي والبشري ، حتى تسرَّبت عناصر الحقل البشري إلى الحقل الطبيعي واتخذت لها فيه مواقع : السماء لها وجه مكفهرّ .

من جهة ثانية ، سقطت صفة رئيسة من صفات الحقل الطبيعي لصالح الصفة البشرية التي حلّت محلها : فاسوداد لون السماء ، وتلبّدها بالغيوم حل محلّه اكفهرار الوجه . تحلّ الصفة البشرية ، إذاً ، محل الصفة الأساسية في محاولة لإثراء عناصر الصورة ، وإضفاء بُعد جديد عليها لا تحمله أساساً ، يشكل تداخلاً بين الحقلين في الصورة : البشري والطبيعي .

وثمة ، للصورة ، مستوى نفسي . فالاكفهرار (الضيق والعبوس) مرتبط باللون الداكن (تلبُّد الغيوم في السماء ولونها) . فمن المعروف أن للّـون الأسود علاقـة بالحـزن ، أو الخوف والتوجس . فربط تعتيم السماء التي تكاثرت فيها الغيوم بالتقطيب والعبوس هو بفعل ارتباط اللون بالإحساس الداخلي .

٣ ـ أ ـ فضاء الصورة والتشكُّل الثنائي :

سنحاول ، في ما يلي ، أن نتتبَّع ملامح الصورة وتَشَكُّـلاتها في هـذا المقطع للمتنبي :

١ ـ وقفتَ ومـا في المـوتِ شـكٌ لِـواقفٍ
كـأنـكَ فـي جفـنِ الـردى وهـو نـائـمُ
٢ ـ تـمـرُّ بـكَ الأبـطالُ كَلْمى هـزيمـةً
ووجـهُـكَ وَضّـاحٌ وثـغـرُكَ بـاسِـمُ

٣ - تَجاوَزْتَ مِقْدارَ الشجاعةِ والنُّهى
إلى قَوْلِ قَوْمٍ أنت بالغيبِ عالِمُ

٤ - تدوسُ بِكَ الخيلُ الوكورَ على الذرى
وقد كَثُرت حَوْلَ الوُكورِ المَطاعِمُ

٥ - إذا زَلِقَتْ مَشَّيْتَها بِبُطونِها
كما تَتَمشّى في الصَّعيدِ الأراقِمُ

لعل أهم ما يطالعنا في صور هذه الأبيات هو ميلها إلى الفخامة والمبالغة . على أنّ محور الحركة في الصورة ، ههنا ، طرفان : سيف الدولة الذي لا يُقْهر ، والأعداء (بما في ذلك الموت الذي يسببونه) . والطرفان يمثلان جدلية مميزة ، وجوهر الحركة .

١ - فالنزعة التغريبية (= النزعة إلى الغريب) تكثف فضاء الصورة ، وتمنحه إطلالة جديدة : ما الذي يجمع بين سيف الدولة والموت (وجفن الموت) ؟ إنها علاقة غير مألوفة وغير معقولة ؛ ولكن عناصر البشر والأشياء (التجريد هنا) تتداخل بسبب هذا الجمع اللاعقلاني . يتخذ التعبير عن المثال صورةً مثيرةً عناصرُها هي نوم الردى (وهو نائم) ووقوف البطل بوجه الموت . ولا بد من أن يثير طرفا الصورة حس التناقض : الوقوف بما هو يمثل ذروة الصحو واليقظة ، والنوم بما هو يمثل ذروة العجز . إن هذا البطل لأقوى من الموت حتماً . فالتشبيه الذي يندرج في فضاء هو بمنزلة تأكيد على ما جاء : الموت الذي يذهله البطل ، فلا يشك في بطولته . يتوزّع جناحا البيت هنا مفاصلَ الصورة : الأول يطرح مضمونها، والثاني يعكس لنا حدود فضائها ، وإمكاناتها التشكيلية والمعنوية . فنزع الشك أمام الواقف في وجه

الموت يجعل من التشبيه تأكيداً على المعنى ، لا إمكانية فنيّة ، والتشبيه هنا تأكيدي - توضيحي .

٢ - وفي البيت الثاني ثنائية ضديّة أيضاً : الأبطال الأعداء المهزومون ، والبطل الأوحد (سيف الدولة) المنتصر أبداً ، وكأنما نصره أمر بديهي ، طبيعي (وجهك وضّاح وثغرك باسم) . نحن في هذا البيت أمام فاعلية صفات متصارعة ، تمثل نوعَ التشكُل في الصورة ، واتجاه الإيحاءِ والبعدِ الدلالي . والصفات نفسها تثير التفكير بحس التناقض : فصفتا الشطر الأول (كلمى - هزيمة) تثيران معنى الهزيمة والخيبة والفشل والانكسار ، وصفتا الشطر الثاني (وضّاح - باسم) تثيران معنى الانتصار والقدرة والاطمئنان . كما أننا أمام ثنائية عمل ضدية : تفيد لفظة «تمر» العبور والزوال ، في حين أنّ الاقتصار على الجمل الإسمية في الشطر الثاني يفيد الثبات والاستمرارية . وهذا دعم لطاقة الصفات الفنية وتوسيع لفضاء الصورة عن طريق اللجوء إلى الافتراض والبحث والتخييل .

٣ - وفي البيت الثالث ثنائية أيضاً ، ولكنها لا تظهر إلا بالكدّ . فالشجاعة والنهى (بمقدار معين) هما صفة بشر غير سيف الدولة ؛ إنهما للبشر العاديين . أما سيف الدولة فقد تجاوزهما . وسرّ هذا التركيب الخاص هو لفظة «مقدار» . إنها تحدد التُخْمَ والحدّ ، وأنّ الطبيعة البشرية محدودة . أما سيف الدولة فتجاوز للحدّ (المقدار) . ولفظة «تجاوز» ، هنا ، تفيد الخروج عن المقدار مسافة طويلة . أما العلم بالغيب فيدل على النبوة ، وهذه مقدرة تفوق مقدارات البشر ، لأنها من شأن المصطفين . إنها حال انفتاح على المطلق - على الله ، لأن الرؤيا تكون بإيحاء إلهي . إذا ما أدركنا هذا الأمر ، اتضحت في هذا البيت

ثنائية ضدّية : المقدار/ المحدود (وهما صفة البشر والأبطال والحكام) والنبوة/ اللامحدود (وهما من صفات سيف الدولة) .

٤ ـ ولعل البيت الرابع أعنف الأبيات في ابتكار صورة الصراع ، من غير التخلي عن الثنائية الضدية . فلا نزال هنا أمام طرفي صراع : خيول سيف الدولة والأعداء القتلى (المطاعم) . على أن بنية هذا البيت تدل على العنف الشديد : فالخيول على الذرى حيث وكور الكواسر ؛ ومعنى هذا أن الرابط بين عناصر الصورة هو العنف والقوة : الخيل «تدوس» الوكور . إنها ذروة القوة يبلغها سيف الدولة فنجده يصل إلى وكور كواسر الطير ويطأها ، ويترك القتلى حولها . ولفظة «تدوس» هي التي تخلق المناخ النفسي العام في الصورة لأنها تحمل معنيين : معنى العنف ومعنى التعالي في آن معاً . وهذان المعنيان هما قوامُ فضاء الصورة ههنا ؛ تأتي لفظة «الذرى» مؤكدة هذا التعالي ، وكذلك لفظة «الوكور» . فتحمل كل لفظة تشكّلاً خاصاً إلى الصورة ، كما تحملان بعداً نفسياً لها .

٥ ـ والبيت الخامس يمثل انحراف الصورة نحو المستحيل والخارق : تزحف الخيل كالأفاعي فلا يعصى عليها مرتقىً . بيد أن هذا الانحراف من المألوف إلى المحال في الصورة سببه سيف الدولة/ البطل ، لأنه هو الذي يجعل خيوله تزحف كالأفاعي (الأراقم) صُعُداً نحو الذرى . ويمكننا هنا توهُّم الثنائية الضدية : فمن جهة خيول سيف الدولة الخارقة (كما ذكرنا) ، ومن جهة ثانية كل الخيول الأخرى العادية . هنا صراع بين المألوف والخارق . والصورة تتسرَّب تسرُّباً إلى المعنى لتشكل فضاءه ، وتجمع بين الخيل والأفعى جمعاً هو أيضاً غير مألوف ، ولا يخفى تنافره المنطقي . ولكنه على مستوى التخيل أمر

ممكن لأن راكب الخيل/ البطل ، كما وصفه النص ، غير عادي .

٤ ـ ب ـ دراسة الجداول :

نلاحظ في هذا النص أن تَشَكُّل الصورة تمَّ بشكل ثنائي : بتركيب ناتج عن بعدين أو طرفين هما نواة التوتر في النص . إنها صورة متوترة ـ حركيَّة بفعل هذا الجمع . ويمكننا إدراج ملامحها المتوترة هذه في جدولين :

١ ـ الجدول الأول :

الموت ـ الردى ـ نائم ـ الأبطال ـ كلمى ـ هزيمة ـ المقدار (مقدار الشجاعة والنهى) ـ المطاعِم .

٢ ـ الجدول الثاني :

وقفتَ (الوقوف) ـ الوجه الوضّاح ـ الثغر الباسم ـ تجاوز المقدار ـ العلم بالغيب ـ تدوس (الخيل) ـ الذرى ـ مشي الخيل كالأراقم .

فالألفاظ في الجدول الأول هي إطار للعدوّ (أو : لما يناقض البطل) ؛ والألفاظ في الجدول الثاني هي إطار للبطل (الخارق هنا) . والجمع بين ألفاظ هذين الجدولين في سياق الأبيات هو تشكيل لنوًى متحركة ، متصارعة في إطار محور واحد كبير يستوعبهما معاً : المعنى/ الصورة . على أن بعض هذه النوى يحتّم ظهور المبالغة في النص سواء في الجدول الأول أو الثاني : فالموت والردى والأبطال والمقدار (مقدار الشجاعة والنهي) مبالغات بحد ذاتها (الموت والردى محتَّمان ، وقهرهما الإنسانَ لا مردَّ له عادة ، والبطل فوق البشر العاديين ، والمقدارُ هنا هو حدُّا الشجاعة والنهى الأخيران) ؛ وكذلك الوقوف (في جفن الردى) وتجاوز المقدار ، والعلم بالغيب (التنبُّؤ) ، ومشيُ الخيل كالأراقم صُعُداً (الانتصار على الموت ليس من خصائص البشر ، ولا تجاوز

الحدود الطبيعية ، ولا التنبُّؤ، (فليس كل البشر أنبياء !) ولا صورة الخيل الزاحفة هنا) . إنه تشكُّل يحرِّك فضاء الصورة بتوتره ، ويكشف عن المذهل ـ وهذا المذهل بالتحديد هو أهم ميزات شعر المتنبي كله .

٤ ـ أ ـ فضاء الصورة والتشكّل المتدافع :

لنتناول نصاً ثانياً ، لأبي تمام هذه المرة ، نرصد تشكُّلات الصورة الشعرية فيه :

١ ـ لَقَدْ تَرَكْتَ ، أَميرَ المؤْمنينَ ، بِها
لِلّنارِ يَوْماً ذَليلَ الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ

٢ ـ غادَرْتَ فيها بَهيمَ اللَّيْلِ وَهْوَ ضُحىً
يَشُلُّهُ وَسْطَها صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

٣ ـ حَتّى كَأَنَّ جَلابيبَ الدُّجى رَغِبَتْ
عَنْ لَوْنِها ، أَوْ كَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ

٤ ـ ضَوْءٌ مِنَ النّارِ ، وَالظَّلْماءُ عاكِفَةٌ ،
وَظُلْمَةٌ مِنْ دُخانٍ في ضُحىً شَحِبِ

٥ ـ فَالشَّمْسُ طالِعَةٌ مِنْ ذا وَقَدْ أَفَلَتْ
وَالشَّمْسُ واجِبَةٌ مِنْ ذا وَلَمْ تَجِبِ

يتشكّل هذا النص بدوره ، على مستوى الصورة ، من مجموعة ثنائيات ضدية ، هي سبب حركته ؛ ويتم التعبير ، فيه ، من خلال الصور المتدافعة تدافعاً مثيراً ، والتى تشكل نسيجاً خاصاً يتكوّن فيه فضاء النص .

١ ـ ففي البيت الأول تبدو ثنائية الصورة في تشكُّلين : أمير المؤمنين (المعتصم) ، وأصحاب «ذليل الصخر والخشب» أي البيزنطيين المسيحيين . وفي لفظة «نار» فعل مزدوج : فهي ، من جهة ، أداة تدمير وسحق ، ومن جهة ثانية ، قوة تصفية ، لأنها تزيل الكفر وتمثل عقاب الكافر (النار القرآنية ـ جهنم ـ سقر ـ الجحيم) . إنها عنصر حيوي وأساسي في الصورة مشتركٌ بين الطرفين :

أداة تدمير

المعتصم ← [النار] ← الروم

أداة تصفية

↓ ↓

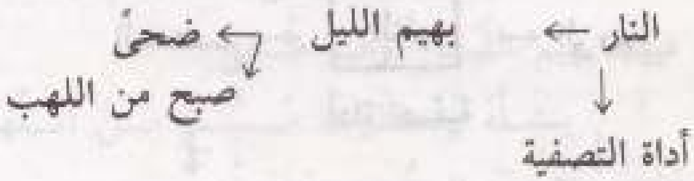
المؤمن / منفذ الإرادة الإلهية — **الكافر / مخالف الإرادة الإلهية**

مخطط ١ ـ

ويرتبط ههنا بالكفار اسمان آخران : الصخر والخشب ، ويُراد بهما التماثيل الصلبان التي يقيمها المسيحيون صوراً للرب والقديسين . ويدعم هذان الاسمان ، على المستوى الدلالي ، مفهوم النار المصفّية . كما تمثل لنا الصفة في الشطر الثاني دوراً رئيساً في الصورة : «ذليل» الصخر والخشب . إنها صفة دينامية سبقت الموصوف لأنها أهم منه ، فهي محور التعبير ؛ وهي ، من جهة ثانية ، تبرر للنار فعلها ، وتبرر للمعتصم إضرامه النار . فتدلّ قوة

مضرم النار المصفّية الكَفَرَة ، وترسخ أسس علم الذلّ في الطرف الآخر من خلال الصفة التي تفتح الصورة على أفق جديد ، يناقض الأفق الذي سبقه أي أفق المعتصم المرتبط بالإيمان وبتنفيذ الإرادة الإلهية .

٢ - وفي البيت الثاني يتعقّد البناء في الصورة ، وتتجلى ثنائية البنية بشكل أدق . فثمة صراع بين الليل وضوء الصبح - صراع بين الظلام والضياء ، بين الحق والباطل . فالركن الأول من بنية الصورة هو الظلام (بهيم الليل) الذي يصير «ضحى» ، و «صبحاً من اللهب» ، وذلك بسبب النار التي أشعلت ظلمته وألهبتها :



مخطط ٢ -

نلاحظ هنا أيضاً تقديم الصفة (بهيم) على الموصوف (الليل) لأن التركيز على القمة. والتحول من الظلام إلى النور هو انتقال من الشر (ورموزه) إلى الخير (ورموزه) . وهذا مستوى نفسي من مستويات الصورة يحدّد مسارها . فيمثل الليل ، بما فيه من تعتيم ودجنة، القلقَ والشرَّ ودارَ الجحيم والكفرة . ويمثل الضحى والصبح ، بما فيهما من عناصر التصفي ، ووضوح الرؤية ، الخيرَ والحقَّ . والفعل «يشلّه» هو الذي يؤدّي معنى الغلبة ههنا ؛ فالشلل عجز وقعود ، والعجز بنفسه موت .

واللافت أن تركيب الصورة تركيب ثنائي مستمر في أكثر من موقع من

مواقع البيت ، فلفظة «بهيم الليل» توازيها لفظة «ضحى» ، والهاء في «يشله» يوازيها لفظة «صبح من اللهب» . وثمة ، في البيتين الأول والثاني فعلان يدلان على الغلبة والانتصار النهائي أيضاً ، هما : تركتَ (البيت الأول) وغادرتَ (البيت الثاني) ، ويأتي كل فعل بمنزلة صفة للظفر تدعم الطرف الذي يمثل الخير .

٣ ـ وفي البيت الثالث يزداد إشراق الصورة بازدياد التوتر في الثنائية الضدية . ومحور الثنائية المذكورة هما «الدجى» و«الشمس» . يعود بنا هذا إلى صراع الظلام والنور . فالدجى «جلابيب» سوداء : يفيد هذا التشبيه البليغ المبالغة ، ويمنح الصورة إمكانية نفسية كبيرة لأنه يربط بين الجلباب (الثوب الواسع) الذي يمثل الشكل ، وبين الشعور برحابة الظلام وانتشاره ، ويحيل ، بالتالي المحسوس إلى مرئي عبر قنوات لفظية تحدد التشكُّل ، وتعيّن مواقع الانحراف في النص ، ودرجة انحرافها .

وترك اللون ، بحد ذاته ، هو الذي يمثل الواقع العيني لتحول الصورة ، وتغيُّر اتجاه اللون والشعور ؛ فبسببه تعود الشمس إلى الظهور في هَيْأة النار . فالجلابيب «رغبت عن لونها» ، فلم تعد جلابيب دجىً ، بل صارت جلابيب ضوء (شمس/ نار) . وهنا يتم الانتقال من الليل إلى الفجر عن طريق التخييل ، ويتدخل الشعور ليحدد هذا الانتقال (الإحساس بالليل فجراً بسبب هول النار وضخامتها : انحراف من الواقع إلى الخيال بمكوّنات صُوَرِيَّة ـ بنيوية) .

تتشكل الثنائية الضدية في هذا البيت ، إذاً ، على النحو التالي :

جلابيب الدجى <==> الشمس (تعاود الظهور ليلاً)

↓ ↓

بهيم الليل النار المصفية

مخطط ٣ -

ولا يخلو التداخل هنا أيضاً من عنصر النار الذي تمثله الشمس خير تمثيل ، كما لا يخلو من التشكل البنيوي الثنائي .

٤ - وفي البيت الرابع نجد أنفسنا أمام أقسام أربعة ، تنشعب إلى تشكلين ثنائيين متناقضين : ضوء من النار / الظلماء عاكفة - ظلمة من دخان / ضحى شحب . هذه العناصر التي تشكل الثنائيتين نجدها نفسها في ثنائيات الأبيات السابقة . إلا أننا ، هنا ، أمام تشكُّل مستمر للصفات يمثل عمق الصورة ، وطبيعة البنية:

الثنائية الأولى - ١ -
١ - ضوء ←A— من النار
٢ - الظلماء ←B— عاكفة

الثنائية الثانية - ٢ -
٣ - ظلمة ←C— من دخان
٤ - ضحى ←D— شحب

<== فضاء الصورة

مخطط ٤ -

والملاحظ في الطرف (١) من الثنائية الأولى أن صفته هي متعلق الجار والمجرور (من النار)، وكذلك في الطرف (٣) من الثنائية الثانية (من دخان)، في حين أن تركيب فضاء الصورة من توالي التناقضات في الثنائيتين، يُظهر الشاعر كأنه يتعمد توزيع الثنائيات في البنية على النحو التالي: (A⟵⟶C) و (B⟵⟶D) / ضوء وظلمة ـ ظلماء وضحى.

اللافت ههنا أن الصورة تتشكل من أربعة متناقضات وصفاتها فقط، في حين أن عنصر الأفعال والحركات التي تعكسها غائبة كلياً، ولعل الشاعر يلحّ على الألفاظ لتحويلها إلى شُحَن قائمة بنفسها، لا تحتاج إلى ربط بما يصور لها حركة، بحيث تصير هي نفسها صورة معبّرة، تحمل حركتها الداخلية في فعل الثنائية الضدية.

٥ ـ ويبلغ التعقيد والتكثيف في الصورة وبنيتها ذروته في البيت الخامس. فنحن ههنا أمام أربع ثنائيات ضدية أيضاً، ولكن بتكثيف أكبر. ومحور هذه التشكلات هو لفظة «الشمس» بما تفيده من معان:

النار (أداة التصفية)

الشمس

كوكب منير (وسيلة الإنارة)

مخطط ٥ ـ أ -

ويتم توظيف هذين المعنيين للّفظة ههنا لخدمة الصورة، ويُوزَّعان على

طرفي الثنائية فيها : ففي الشطر الأول يقصد بلفظة «الشمس» النار التي تدمر ، وفي الشطر الثاني يُراد بها الكوكب المنير . وتتمحور بنية الصورة في هذا البيت حول التناقضات (جملة الطباقات) في لفظة «الشمس» من خلال الصفات ، كما يوضح لنا المخطط التالي :

الثنائية الأولى - ١ -	١ - الشمس (النار) **طالعة** ٢ - الشمس (الكوكب المنير) **قد أفلت**	**طالعة ≠ أفلت** **(طباق إيجاب)**
الثنائية الثانية - ٢ -	٣ - الشمس (الكوكب المنير) **واجبة** ٤ - الشمس (النار) **لم تجب**	**واجبة ≠ لم تجب** **(طباق سلب)**

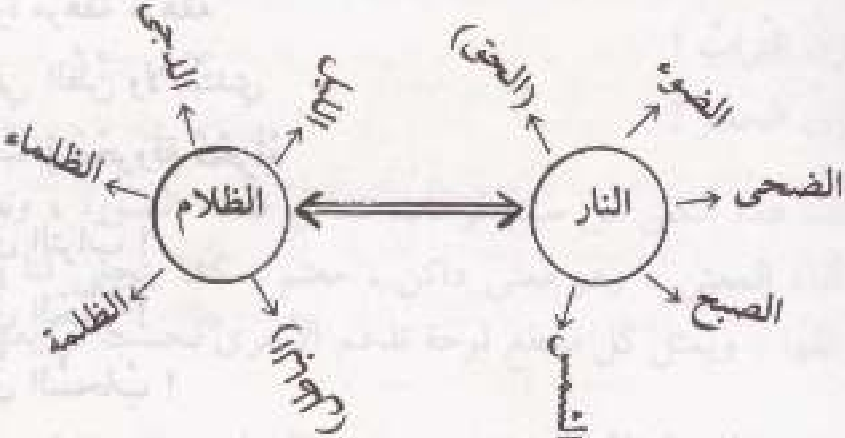
مخطط ٥ - ب -

نلاحظ أن لفظة «الشمس» يتداخل معنياها في كل شطر تداخلاً مثيراً يغني الصورة ويثريها . ولكن توزيع الطباقات/ التناقضات هو الذي يمثل البعد الحيوي للصورة ؛ فكأنما كل صفة (من فعل أو اسم) تنفي الأخرى باستمرار مشكلة توتراً جوهرياً يحوّل الصورة إلى انفجار متكرر . والصراع يتجلى في كلتا الحالتين بين اسم وفعل (: طالعة - أفلت/ واجبة - لم تجب) . والإسم الصفة في ثنائيتي المخطط ٥ - ب هما إسما فاعل يرتبطان بالحاضر زمنياً ، في حين أن كلاً من الفعلين (قد أفلت ولم تجب) يرتبطان زمنياً بالماضي ، بدليل دخول (قد) على الأول ، وهي حرف تحقيق يختص بالماضي (والفعل فعل ماضٍ) ، ودخول (لم) على المضارع ، وهي حرف جزم وقلب يفيد المضارع

بعده الماضي . الصراع ، إذاً ، صراع زمني أيضاً ، صراع يشمل كل مستويات المعنى ، وينعكس في فضاء الصورة . وبنيتها ككل .

٤ ـ ب ـ الصراع والتشكُّل الثنائي:

يتضح لنا في هذا النص أيضاً أن نوع التشكل الثنائي في بنية الصورة يثريها ، ويشفّ عن نموذج لصراع يتمحور حول نقطتين رئيستين هما النار والظلام ، على النحو التالي :



مخطط ٦ ـ

هذه العناصر المشكِّلَة في المخطط (٦) هي عناصر كل المخططات التي سبق أن أوردنا (١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ . أ ـ ٥ . ب) . ولكن ، بالإضافة إلى ذلك تمثل التناقضين الرئيسين: الحق والباطل . والصراع كله ، ههنا ، من خلال مجموعة الصور ، هو صراع بينهما ، تؤديه الصور خير أداء . هكذا تكون للصورة وظيفة إثرائية ، تكثف المضمون وتُثري مادة النص .

٥ ـ أ ـ فضاء الصورة من خلال تشكُل اللوحات :

سنتناول الآن نموذجاً آخر، من الشعر الحديث هذه المرة، مظهرين تَشكُّل الصورة فيه، هو قصيدة «في سدوم ـ للمرة الثالثة» للشاعر خليل حاوي :

١ ـ أَمسي أَحْتِراقْ
٢ ـ وأَحْتِراقُ غدي
٣ ـ وَخَطْوَةٌ مُرْهَقَةٌ مُرْهَقَهْ
٤ ـ تَهُمُّ في الظَّنِّ ولا تَبْتَدي
٥ ـ في سَبْخَةٍ مَحْروقَةٍ مُحْرقَهْ
٦ ـ يَحْتَرِقُ التُّرابْ !
٧ ـ يَحْتَرِقُ الحَجَرْ !
٨ ـ يَحْتَرِقُ السَّحابْ !
٩ ـ لا يَلْتَقي ظِلٌّ على أَرْضِها
١٠ ـ مِنْ غَيْمَةٍ أَوْ نَبْتَةٍ مُورِقَهْ
١١ ـ حَوافِرُ الدَّوابْ
١٢ ـ تُرَصِّعُ الأَوْحالَ بالحُفَرْ
١٣ ـ بَعْضُ البَياضِ الشّاهِقِ البَعيدْ
١٤ ـ يَنْحَلُّ فيها ، يَمَّحي في رَغْوَةِ الصَّديدْ

١٥ ـ وَشَهْوَةُ البَشَرْ
١٦ ـ تَشْتَفُّ ما لا تَشْتَهي
١٧ ـ وَغَيْرَ ما تُريدْ
١٨ ـ ما يَلْتَوي عَنْهُ دَوِيُّ اللَّهَبِ
١٩ ـ اَلمَسْعُورِ في الكِلابْ
٢٠ ـ وَتَلْتَوي قَنَاطِرُ الذُّبابْ
٢١ ـ مَسْعُورَةً ، تَشُفَّ عَنْ شَرَرْ
٢٢ ـ يَحْتَرِقُ التّرابْ !
٢٣ ـ يَحْتَرِقُ الحَجَرْ !

يتألف هذا النص من ست لوحات تشكل فضاء الصورة ، وتصبُّ كلها في إطار أداء المعنى ، وهو معنى داكن ، معتم ، كما يتجلى لنا من خلال اللوحات كلها . ويمثل كل مقطع لوحة تدعم الأخرى بحسب توزيعها أمامنا .

١ ـ في اللوحة الأولى تتلاحق عناصر الدمار ، متمحورة حول صورة الاحتراق . إنها الإطار الثابت لِلَّوْحة وأكثر عناصرها تكراراً ؛ ذلك لأنها ترد أربع مرات ، أي بمعدل ثلث كلمات النص من غير الأحرف (أمسي ـ غدي ـ خطوة ـ مرهقة (مكررة) ـ تهم ـ الظن ـ تبتدي ـ سبخة) .

وثمة ، في اللوحة ـ الصورة ، عنصرٌ رئيس يطغى عليها هو عنصر الفناء والموت المعبَّر عنه بعدة وسائل : فالأمس والغد يتمثل بينها صراع عادةً ، أما في الصورة فيستويان في الاحتراق/ الفناء ؛ ويعني هذا أن الفناء ينسحب على

الزمن بكامله ، وأن حركة الزمن توقفت ، فلا أمل في المستقبل . والخطوة «مرهقة» ، أي أنها لا تكون تَقَدُّماً (لأن الخطو يمثل التحرك نحو الأمام ـ أي الغد/ الآتي ـ ، والإرهاق ـ وهو التعب الشديد ـ يمثل العَيَّ والعجز) ؛ فهذه الخطوة تَهُمّ ولكنها لا تبتدىء . والتوقف/ الثبات ، بحد ذاته ، هو صورة للتحجر والموت ، تناقض صورة الحركة . ولكي تكتمل صورة هذا العَيّ والتحجر يختار الشاعر لها السبخة إطاراً مكانياً ، والسبخة ـ لما فيها من ملح ـ مكان موات ، لا ينبت فيه شيء ، وهي ، إلى ذلك ، «محروقة محرقة» .

يمثل هذا التكثيف لصور الثبات والفناء حالة نفسية هي محور مهم من محاور الصورة . فليس الاحتراق ، ههنا ، حالة من حالات التصفي كما كانت في بعض قصائد خليل حاوي[1] ، بل ، على العكس حالة من حالات الموت والتلاشي . فالبعد الدلالي للاحتراق هنا هو صورة مما تتركه النار بعد أن تلتهم ما تلتهم ، أي أن الاحتراق يمثل الرماد المعدوم الحياة ، والموات ، والدمار التام . وهذه الصورة مستوحاة من نفس الشاعر التي منها تفيض صور الزوال والقتام .

٢ ـ وفي اللوحة الثانية تركيز على الفناء من خلال التكرار لجعل الصورة أشبه بالشريط السينمائي (يحترق ٣ مرات) . فالاحتراق ههنا تم بالفعل لا بالإسم (والفعل مضارع) ، ويُراد به هنا الاستمرارية ، أي أن زمن الفعل ينسحب على الحاضر والمستقبل .

---

(١) راجع مثلاً قصيدة : بعد الجليد (في ديوان : نهر الرماد) ، والرعد الجريح ، ورسالة الغفران من صالح إلى ثمود (في ديوان الرعد الجريح) وغيرها .

والاحتراق يشمل التراب والحجر والسحاب . والأول يمثل الخصب أي الأرض التي تنبت (بعكس السَبَخَة) . وعندما يحترق التراب تتساوى الأرض الخصبة بالسبخة في البوار واليباب . والثاني (أي الحجر) يمثل الصلابة التي في الطبيعة . وكلاهما ـ التراب والحجر ـ من عناصر الأرض . والثالث (أي السحاب) عنصر من السماء ـ من فوق ـ ؛ وهو يمثل الخصب أيضاً والحياة لأنه مصدر المطر ـ والمطر قوة إخصاب وإحياء للأرض . فعندما يحترق الغيم ، تنعدم إمكانية الخصب في الأرض .

يعبّر عن تكرار هذه الصور المتلاحقة ورتابتها تركيب الجمل :

فعل ← فاعل (والفعل يتكرر نفسه) :

يحترق ←
التراب (١)
الحجر (٢)
السحاب (٣)

وتمثل هذه البنية محوراً ولولباً للصورة هو الفعل هذه المرة ، حتى إن الجملة تصير توزيعاً للفعل ـ الحدث على الأشياء ولكنه التوزيع نفسه .

٣ ـ تبدأ اللوحة الثالثة بالنفي (لا يلتقي) ؛ ويرتبط هذا النفي بلقاء عنصرين حيويين : الغيم (وهو يمثل المطر بكل ما فيه من طاقات حياة وحيوية) ، والنبتة (بكل ما فيها من صور حياة ونضارة تتجلى في لفظة «مورقة») . والنفي هنا شبيه بالعدم/ الموت ، لأنه نفي للحياة .

ولفظة «أرضها» هنا هي محور الحركة . فالأرض هي التي تتمثل منها الإمكانية : إما إمكانية الخصب ، وإما إمكانية البوار . وفي هذا السياق ،

يمكن للفظة الأرض أن تتخذ معنى «الرحم» مجازياً إذا رُدَّت الكلمات إ حقولها الدلالية الواسعة : الحياة والموت ـ الانبعاث والتحجر ـ الولا والعقم . وكل ما يرتبط بالأرض من رموز يشير إلى ذلك : رموز الخص (وآلهته : عشتار ـ أدونيس ـ إيزيس ـ أوزيريس . . .) ، ورموز الم (ديونيزيوس) . فكأن النفي الذي يطالعنا في مستهل هذه اللوحة هو نـ لكل هذا .

٤ ـ في اللوحة الرابعة صورة مختلفة في جزئياتها . فالدواب هنا تـ الأرض بعنف . إنها دواب الفتح والغزو . والأرض ههنا «وحل» يباب ، ملي بحفر الغزو .

ثمة إلحاح في هذه اللوحة على مشهد عنف ، ولكن بغير الإكثار م عناصره. «الدواب» وحدها هي اللفظة التي ينبغي أن تفتح لنا فضاء الفكـ والصورة بعد أن تُرْبَطَ بألفاظ اللوحة في المستوى الأول ، ثم بلوحات النص ككل في المستوى الثاني . وهذا الدخول العنيف ـ دخول الدواب إلى الأرض الموحلة حيث لا تترك إلا الحفر ـ يربط دليل الكلمة بمعنى الطغيان : إنها جي الطاغية . والطاغية صورة للموت لأنه نقيض التجدد . من هنا ، فإن توسي ذاكرة الكلمات ومعجم اللوحة هو توسيع ، بالمقابل ، لفضاء الصورة . فلفظ «دواب» هنا ـ عندما نربطها بما حولها من ألفاظ : الأوحال ـ الحفر ـ يتوس معناها لتصير دواب الفتح والغزو ، ودواب التدمير والفتك ، ودواب الطاغية ودواب الموت . وهنا تعود بنا الصورة إلى فراغها الذي وقعنا عليه في اللوح الأولى حيث تجلّت مشاهد الفراغ والعقم والموت .

٥ ـ في اللوحة الخامسة تتلاحق صور العقم والموت : بياض بعيد ينحا

في سدوم ويمّحي . إنه الغيم العقيم لا يمطر . والغيم هنا يتحول إلى نقيضه ، لأنه ، عادة ، صورة الخصب متمثلاً بالمطر ، ولكن الرمز والدليل ينعكس ههنا ليصير الغيم الشاهق في سدوم محلاً وبواراً . وهو ، لذلك ، غيم «شاهق ، بعيد» كأنه مجرد رسم معلق على صدر لوحة ، ثابت ، لا حركة فيه .

وتكمل رغوة الصديد صورة العقم ؛ فيتلاشى الغيم في هذه الرغوة التي تمثل الموت أيضاً . والصديد ههنا يرغي ، يصير رغوة . ترتبط هذه الصورة بالحرارة : الصديد يغور والغيم الشاهق الثابت الذي لا يمطر في قلب السماء هو أشبه بغيم الصحراء .

هكذا نَجِدُنا ، في هذه اللوحة أمام صورة فراغ : فراغ الصحراء وفراغ الجدب والبوار . والفراغ نفسه حال من حالات الموت والعدم . ولا بد لنا من الإشارة إلى أن المجاز المرسل في صورة الغيم (البياض = الغيم/ إحلال الصفة محل الموصوف) هو من باب تفريغ الكلمة من محتواها الدلالي المباشر ـ تفريغ الغيم من مدلوله الحيوي لإدخاله في عملية دلالية جديدة ، كما رأينا ، ينتقل فيها الشيء إلى نقيضه : تتحول صورة الحياة إلى رمز من رموز الموت ، وصورة الخصب إلى رمز من رموز العقم .

٦ ـ في اللوحة السادسة فيض حريق داخلي وخارجي تمثله مجموعة كلمات : شهوة ـ اللهب (دويّ اللهب) ـ المسعور ـ مسعورة ـ شرر . إنه احتراق نفسي ههنا يواكب احتراق الأرض في سدوم ، ويعكس صورة الشر المتمثل في النار بأبعادها الخطيرة : نار الخطيئة ـ نار جهنم .

تعود بنا البنية الدلالية ، في هذه اللوحة ، إلى قصة سدوم الأساسية . فسبب دمار سدوم هو كفرها ، وانحراف البشر نحو الخطيئة ، وهجرانهم

الرب . لهذا أبادها الله . والبشر ، في هذه اللوحة ، أسرى شهواتهم ، إلا أ
هذه الشهوات تتخطى المألوف لتصير طمعاً (تشف ما لا تشتهي وغير ما تريد)
إنها زيادة في المشكلة : فيض الشهوة يوازي فيض الخطيئة ، والخطيئة مو
نفسي . إنها رمز العقم ، وهي تعني ، دلالياً ، فراغاً نفسياً من الخير .

على أن الدلالة لا تتوقف هنا ، بل تنْحَطّ فيها البشر إلى دَرَكٍ حيوانيّ
لتصير كلاباً مسعورة يأكلها لهب الشهوة . يعكس لنا هذا الانحطاط مفهو
التحول المرعب حتى على صعيد المخلوقات : فالبشر لم يعودوا بشراً .
والشهوة البشرية صارت شهوة حيوانية . ولفظة «لهب» نفسها تعكس ، دلالياً .
صورة جهنم . إنه لَهَب الخطيئة التي تحرق النفس كما ذكر القديس
أغسطينوس .

مثل هذه الصورة لا تفيد أن ما فيها حي . فقد تكون الكلاب (التي تمثل
البشر هنا) ميتة . وهذا يعني أن الحقل الدلالي في فضاء الصورة يعكس صور
موت مزدوج : موت نفسي بفعل السقوط في الخطيئة ، وموت جسدي
حقيقي . لهذا السبب تحوم قناطر الذباب المسعور فوق جيف الكلاب .
والشرر مرتبط ههنا بالنار واللهب أيضاً . فحتى الذباب «مسعور» . والسُّعَر
مرض ، ما يفيد أن أعضاء الصورة ليسوا أصحاء ، وأن الموت فيها موت
جسدي أيضاً .

وعليه ، فإننا في هذه اللوحة أمام تحوّل مزدوج للبشر على مرحلتين يمثل
الموت والعقم :

البشر $\xleftarrow{1}$ الكلاب $\xleftarrow{2}$ الذباب

ويتبين لنا أن التحول فيه خط هابط ، لأن الصورة ينحدر مستواها من البشريَّة (البَشَر) إلى الحيوانية (الكلاب) إلى الحَشَرِيَّة (الذباب) ، والصفة الوحيدة الجامعة بينها هي السُّعَر والشهوة . وفي الواقع فإن اللهب «يدوي» (دويّ اللهب) كأن له صوتاً للدلالة على شدته (يشدد الشاعر في مطلع اللوحة ونهايتها على حرف الشين) . إنها صورة الجحيم المستَمَدَّة ، دلالياً من فضاء الأسطورة ، والتي انحرفت عن معناها الأسطوريّ لتدخل في سياق واقع جديد ، وتشكل فضاءً جديداً من الدلالات .

٧ ـ اللوحة الأخيرة تكرار للوحة الثانية . إلا أنه تكرار ينقص فيه السطر الثالث (: يحترق السحاب) ، حتى إنَّ الحريق اقتصر ، هذه المرة ، على التراب والحجر ، أي على العناصر الأرضية ، كأنما الفوق زال فلا وجود له بعد . وهذا التكرار يعطي النص ككل شكلاً دائرياً يجعل منه حلقة مفرغة ، لكي ينتهي كما ابتدأ ؛ ولهذا الشكل علاقة بالفضاء الدلالي ، فهو يوحي إلينا بالتكرار اللامتناهي للموت والعقم في مجتمع الشاعر .

ه ـ ب ـ فضاء الصورة والمعجم :

يتكوّن فضاء الصورة في هذا النص من بنية كلمات خاصة ، ارتبطت دلالاتها بالأسطورة أولاً ، ثم بنفس الشاعر التي جعلتها تغير ذاكرتها ، أو تضيف إلى ذاكرتها معانيَ جديدة (وسوف نوضِّح معنى الذاكرة الدلالية وعملية توسيعها في الفصل اللاحق) . فالتقنية الصُّوَرِيَّة هنا تتحدد من خلال معجم خاص ، يتوزَّع توزيعاً مثيراً . وتَشَكُّل هذا المعجم هو الذي يعكس لنا التشكل الثنائي للنص وصورته :

أ ـ معجم الألفاظ السلبية (ألفاظ البوار والموت) : احتراق ـ مرهقة ـ

سبخة ـ محروقة ـ محرقة ـ يحترق ـ حوافر الدواب ـ الحُفَر ـ البياض ـ الشاهق البعيد ـ ينحلّ ـ يمّحي ـ رغوة الصديد ـ شهوة ـ دويّ اللهب ـ المسعور ـ الكلاب ـ الذباب ـ مسعورة ـ شرر ـ سدوم (العنوان) .

ويمكننا أن نضيف إلى هذا المعجم دلالات النفي أيضاً على أنها ألفاظ توسّع معجم الألفاظ السلبية : لا تبتدي ـ لا يلتقي ـ ما لا تشتهي ـ غير ما تريد .

ب ـ **معجم الألفاظ الإيجابية (ألفاظ الخصب والحياة)** : غذي ـ خطوة ـ تهمّ ـ غيمة ـ نبتة ـ مورقة .

نلاحظ ، أول ما نلاحظ ، ضآلة الفاظ المعجم الثاني قياساً على ألفاظ المعجم الأول . ثم إن ألفاظ الخصب تليها (أو تلغي مدلولها) ألفاظ وصور سلبية . وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يعطل الصورة التي تتولد عن هذه الألفاظ (أي صورة الحياة) .

يولّد التوزيع المعجمي ههنا الصدامَ في الصورة ، وهو صدام شائق لأنه يعكس لنا تطوراً نفسياً ، يتمحور حول مركزين : سدوم الأسطورة ، بكل ما فيها من دلالات ومغازٍ ، ولبنان الذي يتخبط في حربه وفساده الداخلي . وتمكن الشاعر ، بتتبُّع مساره النفسي ، من دمج أبعاد الأسطورة الدلالية بموقفه من حرب لبنان ، حتى صارت صورة لبنان في جحيمه هي صورة سدوم التي عتت وبغت ، فحلت فيها لعنة الموت ، وتحوّلت بلقعاً محروقاً .

من هنا ، تنبع صور الحريق والنار واللهب ، وكل ما يمت إليها بصلة : من نار جهنم ، إلى نار الشهوات ، إلى نار الخطيئة ، إلى نار الله التي تبيد الكفرة والعصاة . وتقمّصت الصورةُ الصورةَ ، وتداخل لبنان وسدوم وحقلهما

الدلالي ، فكان المعجم المشترك فضاءً دلالياً للصورة :



تمثل هذه الأبعاد المتداخلة صور البوار والموت ، وتتخذ كل صورة موقعاً خاصّاً ، تتحكم به ذات الشاعر . هكذا تتماشى الصورة والحالة الشعورية ، فيكوّن ائتلافهما بنية المعجم والفضاء التشكيلي للصورة في آن معاً .

[illegible] ، [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ، يحلق ، [illegible] ، [illegible] [illegible] ، شهوة ، [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible] :

[illegible] ، [illegible] [illegible] الألفاظ الإيجابية والألفاظ (الحسية والمعنوية) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الأول ، [illegible] ألفاظ [illegible] [illegible] (أو تلك مدلولها) ألفاظ [illegible] سلبية ، وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يعطل الصورة التي تتولد عن هذه الألفاظ (أي صورة [illegible]) .

ويولد التوزيع [illegible] جهة الصدام في الصورة ، وهو صدام [illegible] لا يعكس لنا الصورة [illegible] ، يتمحور حول مركزين : مفهوم الأسطورة ، بكل ما فيها من دلالات ومعان ، والبشر الذي يتخبط في حيرته وشقائه الداخلي ، [illegible] الشاعر ، [illegible] [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] الأسطورة [illegible] [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] صورة [illegible] في [illegible] [illegible] صورة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible] .

من هنا ، تنبع صور الحريق والنار واللهب ، وكل ما يمت إليها بصلة ، من نار جهنم ، إلى نار الشهوات ، إلى نار الخطيئة ، إلى نار [illegible] [illegible] الشهوة والمعصية ، [illegible] [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

الفصل الثاني

ـ الذاكرة الرمزية والبنية الإيقاعية ـ
(نحو دراسة دلالية لذاكرة الكلمة ومدلولها الإيقاعي)

١ ـ المستوى الدلالي / جدلية المباشر والرمز :

لا شك في أن بنية اللغة تحمل في طياتها طاقة خاصة وشبكة من الدلالات . فالكلمات ، بحد ذاتها ، رموز صوتية أو كتابية لمواضيع من الخارج ، أي لموجودات معينة . والطريقة التي يتم بها التواصل اللغوي هي منظور اصطلاحي محض ، مُتّفق عليه ، يتبنى رموزاً لغوية تخزن ذاكرة معينة في داخلها . تلك طبيعة اللغة وإنْ حاول بعضهم إرجاع مصدر الكلمات إلى حروف تنطلق من الصوت ـ بمعنى أن الكلمة لم تتألف إلا من الصوت الواحد (الحرف) الذي يتركب في مزيج صوتي ـ مقطعيّ ، يحمل دلالة مباشرة من الموضوع[1] . ويعيد هذا المنظور ، في معناه الأبعد ، إلى الخارج أصواتَ اللغة ، أي أن الصوت الصادر عن الموضوع هو الذي كان سبباً في تأسيس البنية الصوتية ـ النطقية التي تطورت شيئاً فشيئاً إلى أحرف ـ رموز في الكتابة .

على أننا لا نرى لهذا الرأي صحة كبيرة ، لأن الكلام عملية اصطلاحية قبل كل شيء . ومسألة الذاكرة هي الأساس الذي يبنى عليه مفهوم النطق

(١) وهي نظرية معروفة في فقه اللغة عرضها باب «الاشتقاق» (الاشتقاق الأكبر والاشتقاق الأصغر) ، وتبنّى ابن جني هذه النظرية في كتابه «الخصائص» .

والدلالة (المعنى) . ولهذه الدلالة مستويان :

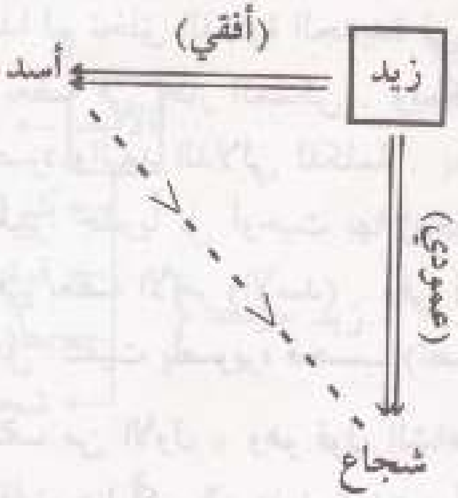
أ ـ **المستوى الأول هو «الدلالة العادية»** : أي دلالة الكلمة الاصطلاحية المتفق عليها . فلفظة «كلب» ترمز إلى حيوان معين مشهور بإخلاصه ، وله خصائص معروفة ؛ وهكذا بالنسبة إلى لفظة «شجرة» أو «حجر» أو «بيت» أو غيرها . وفي هذا المستوى تتحدد المفاهيم العامة للذاكرة اللغوية التي تفيد وعي الأشياء والوجود العام .

ب ـ **المستوى الثاني هو «الدلالة المكْتَسَبَة»** : أي دلالة الكلمة التي ـ إلى جانب ذاكرتها ـ اشتملت على ذاكرة جديدة غير مألوفة . وهذا يصير في معناه الأبعد المتطور ما يسمى بـ «الرمز» أو «الكلمة الرمزية» أو «المجازية» فهي لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شيء آخر ، مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية لتتخطاها . وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين الرمز (اللفظة) والموضوع (المعنى) عنها في مستوى «الدلالة العادية» ، لأن الاشياء تتداخل وتتواتر على غير ما هو مُصْطَلَح عليه . إنها بذلك خَرْق للمألوف والسائد . ويعني هذا تأسيس منظومة جديدة دلالية في بنية اللغة ، تتخطى مقدرتها العادية المعروفة . هنا ، بشكل خاص ، يبدأ الفن ، وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة .

٢ ـ أ ـ الأسْلَبَة الرمزية / خرق المفهوم اللغوي الوضعي :

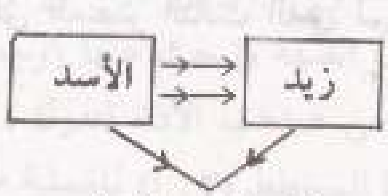
لنحاول أن نحيط قليلاً بمفهوم «الدلالة المكتسبة» للكلام . يتضمن هذا أولاً معنى سطحياً هو أن الكلمة تحمل في طريقة استعمالها الجديدة وضمن السياق الواردة فيه معنىً جديداً تكتسبه من السياق نفسه ، كأن تصف الشجاعة بلفظة «أسد» في قولك : «زيد أسد» . وهذا يحتمل مستويين : الأول هو تشابه

زيد والأسد وهو المعنى الأفقي ، والثاني تشابه شجاعة زيد وشجاعة الأسد وهو المعنى العمقي ، ما يتحدد على النحو التالي :



١ . أ

لكن المعنى العمودي المكتَسَب ينطلق ، في جوهره ، من المعنى الأفقي الوضعي ليتخطاه . فلفظة الأسد تتضمن الشراسة والقوة والشجاعة (الأسد حيوان كاسر وشجاع وبطّاش) . وقد نقل الاستعمال هذه الصفحات من الكلمة الثانية (الأسد) إلى الأولى (زيد) . هكذا قام الدليل على شكل نقل مسطح للصفة من لفظة إلى أخرى :



١ . ب

لكنك ، في هذه الحال ، لا تخلق صفة لشيء ما ، بل تكتفي بنقلها من لفظة إلى أخرى ومن موضوع إلى موضوع سواء في المخطط (١ . أ) أو في المخطط (١ . ب) . وبهذا لم تخلق الذاكرة الجديدة في الكلمة ، بل وزعت ذاكرة ألفاظ السياق على بعضه في إطار الممكن . ويمكنك بالتالي أن تفهم بشكل عادي ومباشر المقصود والبعد الدلالي للكلمة . بمعنى آخر ، لم تغير ذاكرة الكلمة أو الكلام تغييراً جذرياً بل أوحيت بها إيحاءً في بعض الكلام (زيد) وتركتها على حالها في بعضه الآخر (الأسد) . وفي المركز الموحى به لم تخلق شيئاً على الإطلاق بل اكتفيت بتصويره فحسب (تصوير زيد بالأسد) .

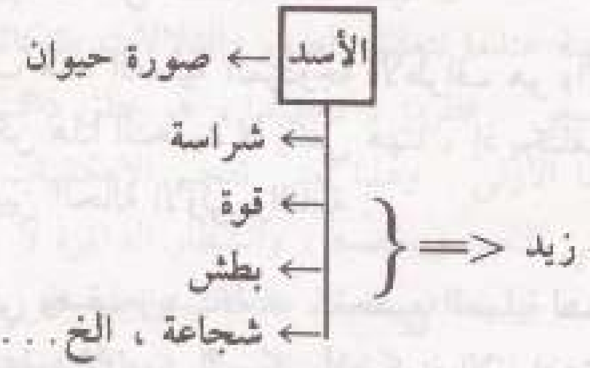
لنأخذ مثالاً آخر أكثف من الأول ، وهو قول الشاعر : «المنية أنشبت أظفارها»[١] . شبكة العلاقات هنا أكبر من «زيد أسد» ، لأنك لا تكتفي بنقل صفة من كلمة إلى أخرى ، بل تعتمد صورة لها خلفيات دلالية : الظفر للمنية ، على نوع غير مألوف في الواقع (الظفر للحيوان الكاسر) . تختلف هنا بنية الكلام نوعياً عنها في الحالة الأولى ، لأنها تحيل إلى شيء (صورة شيء) غير موجود في سياق الكلام ، بل تبحث بنفسك عنه : أنت ، ههنا ، تفتش عن تفسير العلاقة بين المنية والظفر ، فلا تسقط صفة على موصوف بصورة كما فعلت في «زيد أسد» ، بل تقيم علاقة صُوَرية بين المنيّة والظفر (ما الذي يربط الظفر بالمنية ؟) . ويخلق العنصر الثالث الذي لم يرد في الجملة (الحيوان الكاسر) إشكالية المعنى :

---

(١) البيت الكامل هو :

وإذا المنيّة أنشبت أظفارها ... ألفيتَ كلَّ تميمة لا تنفعُ

لكن مثل هذا النوع من التعبير لا يلبث أن يلتقي الأول . فالحقل الدلالي فيهما مسطح ، أي أن له دلالة مألوفة ما إن تجد نوعاً من الصلة بين الكلمتين (وهذا سهل هنا) :



٢ . أ



٢ . ب

توضح المقارنة بين هذين الجدولين فارقاً في نوعية الصورة يميل لصالح الثانية . ففي الأولى تواكب الصفة وتبحث عنها (وجه الشبه) ، أما في الثانية تبحث من خلال الكلمة عن صاحب الأداة لتدرك ، من بعد صفته ، ففي الحال الأولى التي يجسدها المخطط (٢ . أ) للعملية طرف واحد :

للعملية طرف واحد :

- استخراج صفات الصورة التي نعطيها لـ «زيد» .

أما في الحالة الثانية ، فللعملية طرفان :

١ - تحديد صاحب الأداة (الظفر) .
٢ - البحث عن الصفة الغالبة عليه .

وسبب هذه العملية المزدوجة الأطراف هو «الإضمار» : إضمار محور التشابه . لكن هذا التحديد لا يكفي ههنا ، إذ يختلف مستوى نسبة الصفة إلى الموصوف بين الحالة الأولى والثانية :

١ - في وصف زيد بالأسد ، تخضع العملية لصفة في إطار الممكن أعني صفة الشجاعة ؛ لأن من الممكن أن يكون الإنسان شجاعاً .

٢ - في وصف المنية بأنها «تُنشب ظفرها» ، تخضع العملية لحال خارج إطار الممكن ، أعني لحال مستحيلة . فلا وصف مادياً للمنية ، وبالتالي لا صورة مادية لحركتها . هنا تدخل المفارقة في ركني الصورة : الموت والحركة المادية . لذلك تتولد حال خاصة بصاحبها ، لأنها تنبع من أحساسه . وهذا هو التخييل ، حيث يمثل الخيال دوره في إخضاع أدوات العقل اللغوية له عندما يمزجها بالحالة . فثمة مزيج من الواقع واللاواقع يولد الصورة تخييلية خارج إطار الممكن . وهنا يبدأ الفن ويأخذ أشكاله المختلفة .

٢ - ب - الرمز :

تكلمنا على المعنى السطحي وقارنّاه بمعنى يخترق السطح إلى إحساس الذات عن طريق توليد صورة ، مغايرة للممكن ، كما ذكرنا . هذا المعنى

الثاني هو المعنى العمقي للجملة الذي يرتبط أبداً بصورة يقترن بها . وهذه الأنساق تختلف سهولة وصعوبة وكثافة ، وتتولد أحياناً من المسافة التي يخلقها مثل هذا السياق بين الكلمة والأخرى . انطلاقاً من هنا ، يبدأ الرمز . ويعني هذا انشطاراً داخل ذاكرة الكلمة الواحدة ، نتمكن ، بدءاً منه ، من تتبُّع مسيرة السياق في النص ، بخاصة عندما تتعانق الصور والدلالات وتتكاثر في عملية خرق للواقع اللغوي الوضعي . فالرمز ، تحديداً ، هو خلق ذاكرة ثانية في الكلمة إلى جانب ذاكرتها الأولى . وهذا يعني تفجير الإمكانيات في الكلمة الواحدة ، الأمر الذي يُغني النص ويخصبه . وانشطار الذاكرة لا يعني تفتيتها بل خروجٌ بها إلى إمكانيات جديدة في شبكة علاقات داخلية تفرز نسغاً جديداً للسياق . إن الانشطار ، ههنا ، يعني خلق المحال انطلاقاً من المألوف ، وذلك بالحياد به عن مألوفيته داخل الصيغة الرمزية ، فيصير للكلمة معنيان : معناها الوضعي بالإضافة إلى معنى جديد في السياق . من هذا المفهوم تكتسب الكلمة دلالة فوق دلالتها العادية ، ويمكن أن نسمي «انشطار الذاكرة» «توسيع الذاكرة» .

٣ ـ النص ـ الرمز :

نفهم مما عرضنا أن الكلمة تتخطى وضعيتها عندما تصير رمزاً ، وتكثف فضاء الصورة ، لكي يغدو النص شبكة متعانقة من الشُحَن الجديدة ، أو من العلاقات الجديدة . إنه النص ـ الرمز . ويتركب هذا النص من مجموع الصور الجزئية التي تتسلسل ذاكراتها في تضافر لتأليف معنى ـ محال ينقل حالة الذات المنخطفة عندما تتفاعل مع الواقع .

وهذا النص ، بدوره ، يتدرج في مجموعة من البنى العمقية التي تخترق السياق من أوله إلى آخره . يتحول النص إلى بنية دلالية ذات مستويين يسقط

الأول على حساب الثاني ؛ ففيما يصور هذا النص حالة من المستحيل بالقياس إلى الواقع الممكن صوريًا ، وعن طريق الخيال ، يبقى في حالته التخييلية وفي جوهره الأعمق ، أشد واقعية وأكثر تماسكاً وتلاؤماً من الواقع نفسه ، لأن الوضع الذي تعيش فيه الذات ، وتتمفصل حوله نوازعها وكوامنها في الدلالات والبنية العامة، موسيقيًا ولغوياً وعضوياً (شكل + مضمون). ويجمع، على ذلك الواقع واللاواقع ، في آن ، والممكن والمحال في تركيب Synthèse يشتمل على ما هو أبعد منهما .

٤ ـ أ . بنية العملية الرمزية/ الدلالة النصّية :

لنحاول أن نطبق ما ذكرنا على نص للشاعر خليل حاوي هو قصيدة «مناخ» ، مستوضحين أنساق الدلالة النصية من بنية العلاقات في النص ، ناظرين في ما أسميناه «توسيع الذاكرة» على مستوى الكلمة والنص بشكل عام حتى على مستوى الإيقاع ، طارحين من خلاله آلية التحرك الرمزي وبنية المفهوم العام والوعي الداخلي المطروح على مستوى الممكن/ المحال في فضاء القصيدة .

٤ ـ ب . النص :

«دُونَ مُطلّي تَرْتَمي
مَدينةُ العَناكِبْ
وتَرْتَمي المَناصِبْ
وفي مُناخِ الصَّخْرِ
والأدْغالِ والدّوالي
وحَيْثُ تَزْهو الحيّةُ الرَّقْطاءُ

باللآلي ،
تغُطُّ في الشَّمْسِ ولا تُبالي
تموتُ عَنْكَبوتْ ،
تموتُ والعَنَاكِبْ
رُسُولُهُم يَموتْ»

٤ ـ ج . ١ . ألفاظ البنية :

من الواضح أن هذا النص قليل الكلمات : ٢٨ كلمة (بغير اعتبار أحرف العطف والجر المتصلة باللفظة ، وبغير اعتبار الضمائر المتصلة وعددها اثنان) .

تقوم حركة النص على جدلية طرفين متناقضين : التلوث والفطرة/ الحياة والموت . والميزة الغالبة للموت قطعاً . إن المناخ الدلالي في بنية القصيدة هو الموت بامتياز .

٤ ـ ج . ٢ . الأفعال ـ الحركة : الحركة الهابطة والحركة الصاعدة :

عماد الحركة وقرينتها هنا هي الأفعال . وهذه الأفعال ثمانية : ترتمي ـ ترتمي (الفعل مكرر مرتين) ـ تغطّ ـ تموت ـ تموت ـ يموت ـ (الفعل مكرر ثلاث مرات) ـ تزهو ـ تبالي .

وينقسم اتجاه الحركة في هذه الأفعال إلى قسمين ، يغلب أحدهما على الآخر :

أ ـ اتجاه انحساريّ : أي هبوط تدريجي نحو التلاشي والفناء : وهذا دلالته مباشرة في ستّة من هذه الأفعال : ترتمي (مرتين) ـ تموت (ثلاث مرات) ـ

تغط، وغير مباشر في واحد منها (تبالي) . فالأخير منفيّ (لا تبالي) . والعمل هنا مقترن بالخبث والفساد ، بدليل مَن يقوم به (الحية) من جهة ، والسياق الوارد فيه من جهة أخرى (الغطّ في الشمس) .

ب ـ اتجاه تصاعدي في الظاهر ، انحساري في الجوهر : يتجلّى في الفعل تزهو . فالزهو ، من الناحية الدلالية المسطحة أمر يقترن بالسعادة ويميل إليها . ولكنه هنا ، عمقياً ، على العكس ، يجلو امتداد الشر : فالحية «تزهو» ، ثم «تغط في الشمس» ثم «تموت» ويحمل الزهو ، إلى جانب ذاكرته العادية ، ذاكرة أخرى ارتدادية نقيضاً لأصله ، تظهر من سياقه العام ، لأن معناه يستحيل إلى ما يناقض ذاكرته الأولى ، فيصير ذا دلالة على المأساة . بهذا يتلاقى مدلوله مع مدلول الأفعال السابقة .

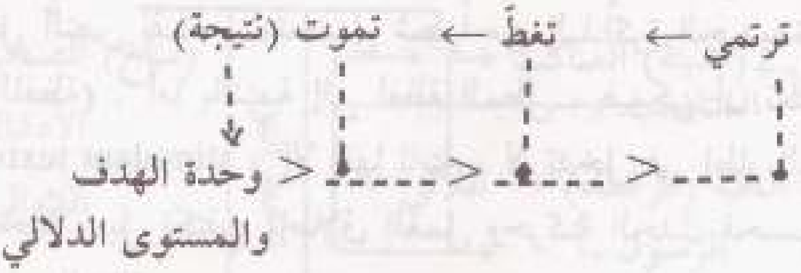
واتجاه الأفعال واحداً إذاً ، والعمل واحد الهدف . نرى ، بذلك ، أن الانحسار متكامل في العمل (الحدث) .

من جهة أخرى ، نجد أن الحركة تنطلق منذ أول القصيدة بتسلسل حتى تبلغ النهاية تدريجياً وعبر محطات ثلاث ، تتحدد بالمخطط التالي :



٣ . أ .

من المطل تتابع الحركة في اندفاع واحد : باتجاه النهاية (الموت) . ويمهد كل فعل رئيس لما بعده : الارتماء يمهد للغَطّ ، والغَطّ يمهد للموت التام :



٣ . ب .

فليس ثمة ما يتناقض على صعيد الأفعال والحركة . ومن الملاحظ أن الأفعال كلها تقع في جمل رئيسة ما عدا الفعلين اللذين كان حولهما إشكال عرضناه (تزهو ـ تبالي) ، فهما يخضعان لحال ما قبلهما : الأول (تزهو) في محل جر بالإضافة إلى (حيث) ، والثاني يرد للتأكيد على حال الحية التي تغط في الشمس قبل الانتقال إلى المرحلة النهائية من الحدث (الموت) . ومن الملاحظ أن الانطلاق الذي لا يتوقف باتجاه المحطة الثالثة (المخطط ٣ . أ .) بل يلتقي من حيث العملُ ودلالته ، وتستوي النتيجة النهائية (المخطط ٣ . ب .) . لذا لا يمكن الفصل بين هاتين الحالين .

٤ ـ ج . ٣ . جدل الأسماء/ فضاء المعنى :

مَردّ الجدل الحاصل في مناخ النص إلى الأسماء لا إلى الأفعال . فالأسماء هنا تتفاعل فيما بينها على شكل كتلتين متعارضتين تشكلان الجدل الحاصل في فضاء القصيدة . وعدد الأسماء (نستثني الظروف والضمائر)

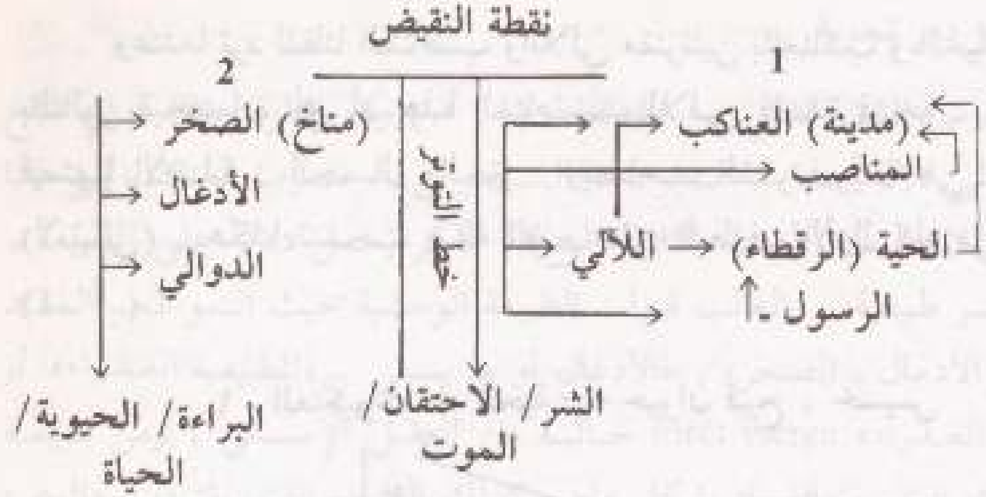
١٥ اسماً ، بعضها مكرر بصيغة المفرد أو بصيغة الجمع (الإسم : عنكبوت ٣ مرات) . وسندرس وضعية هذه الاسماء في بنية النص الدلالية .

يحمل عنوان القصيدة مدلولها الداخلي : فلفظة «مناخ» التي عَنْوَن بها الشاعر القصيدة تحتوي على بذرة الجدلية/ التناقض (وهي ، أي اللفظة ، واردة داخل النص نفسه ، وتحمل شطراً من الذاكرة الجديدة العامة التي اكتسبتها اللفظة) . أما بالنسبة إلى لفظة المطل ، فيمكن أن نعتبرها مُحَرِّكاً نَصِّياً stimulant textuel ؛ إلا أنها ثابتة ، لا تدخل في إطار الجدلية النصية سلباً أو إيجاباً ، بل تكتفي بإطلاق العمل وحركة الجدل فحسب من خلال الإطلالة على الحالة .

وثمة ألفاظ أخرى لا تحمل مدلولها مفردة ، هي : مدينة ومناخ : مدينة العناكب ـ مناخ الصخر والأدغال والدوالي . هكذا ، بعد أن أوضحنا توزيع أدوار الأسماء ، يمكننا الوقوف على مفعولها .

تبدأ المأساة من وعي حاد بالواقع ورفض له ؛ فكل الفساد والتناقض يرتمي «دون مُطَلّ» الشاعر . وعليه فهو ، وقد وصف حدة الحالة ، يعي ، لكنه يرفض الرؤية . وهذا رفض يقوم عندما تبلغ المأساة حد المطلق فتتهرب الذات من الاعتراف بالحقيقة ، وإلاّ فمن رؤيتها على الأقل . وهنا شكل الحال الثانية . ثمة وعي عميق ، إذا ، أدى إلى إدراك جوهر المشكلة : التناقض القائم بين الموت والحياة ، وانحلال القيم أمام طغيان الفساد .

وتصور الأسماء في النص تنامي الحركة الجدلية في نسيج مجازي ـ رمزي ، يوضحه المخطط التالي :



٤ . أ .

تبدى لنا في الطرف 1 من المخطط (٤ . أ .) صورة «مدينة» فيها أربع صور ذات نواة واحدة : العناكب . وهذا الإسم هو الأكثر تكراراً (٣ مرات) . على العموم ، نجد أن في هذه الصورة عنصرين مقابل عنصرين آخرين :

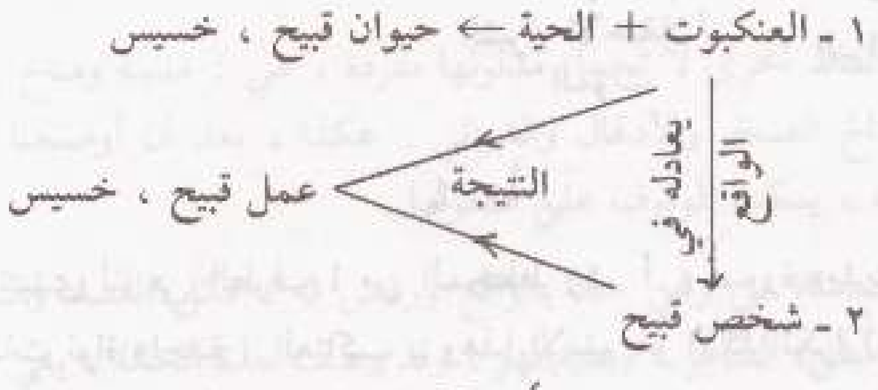
(1) ١ ـ العناكب مقابل ١ ـ المناصب (2)
٢ ـ الحية <═ ٢ ـ اللآلي

٤ . ب .

أما «الرسول» فمقترن تماماً بالحية والعناكب . يمثل العنصران الأولان قبحاً طبيعياً تحتوي عليه ذاكرة الكلمة نفسها . والحية تضاف إليها صفة اللون

(رقطاء) . على أن جميع عناصر الشق (I) من المخطط (٤ . ب .) متداخلة تماماً ، فالحية «تموت عنكبوتاً» والرسول يقترن بهما . وتجمع صفة اللون هنا أيضاً بين الحية والعنكبوت .

وعندما ترد لفظتا المناصب واللآلي مقترنتين بالعناكب وبالحية ، تقترنان بالتالي بقبحهما ، أي أن هذه المناصب واللآلي فاسدة قبيحة ، قد فقدت قيمتها الأصلية : الجمال والحق . ويصاحب الشر قرينة هي اللامبالاة (لا تبالي) . هكذا تنسحب صفة القبح على الطرف الأول كله من المخطط (٤ . أ .) :



٤ . ج .

وتعادل (١) و (٢) في المخطط (٤ . ج .) ناتج عن صفة التشخيص التي تعطى للعناكب والحية . فالأولى لها رسول (يقترن بها تماماً)، والثانية تزهو كالإنسان . لذلك ليس سياق العمل حيوانياً بل إنسانيٌ . وللكلمتين حية وعنكبوت رصيد في الواقع البشري ، إذ تكتسبان ذاكرتين إضافيتين عن طريق إيحائية الصورة أو تخييلها .

في الحال المذكورة ، اكتسبت هذه الألفاظ ذاكرة جديدة أضافتها إلى

ذاكرتها الأساسية ، فتحولت إلى شخوص لها عملها في «المدينة» التي وصفها الشاعر . إننا أمام ألفاظ «غير عادية» خرجت من المألوف إلى اللاممكن ، فأصبحت رموزاً . لذلك تجد شبكة الدلالات في النص مختلفة عن العادي . فدور الرمز دور تحويل .

لندرس الشق الثاني من المخطط (٤ . أ .) وهو الطرف (2) . إنه مناخ يحتوي على ثلاثة أسماء : صخر ـ أدغال ـ «دوالي» . تتسرّب العناكب إلى هذا الشق . ونلاحظ أن الأسماء الثلاثة السابقة الذكر تحمل دلالة على الطبيعة ، فهي عناصر طبيعية . والغالب فيها : الطبيعة الوحشية حيث النمو الحر الممتد للأشياء (الأدغال ـ الصخر) . فالأدغال أو ما يسمى بـ «الطبيعة العذراء» أو «الغابة العذراء» forêt vierge خالية من العقل الإنساني ، ومن طبيعة الطموحات البشرية والفساد بشكل عام . كذلك الصخر الذي يقترن بـ «الوعر» أو «الجرد» ، شبيه بـ «الطبيعة العذراء» . هنا طاقة طبيعية من صلب الأشياء .

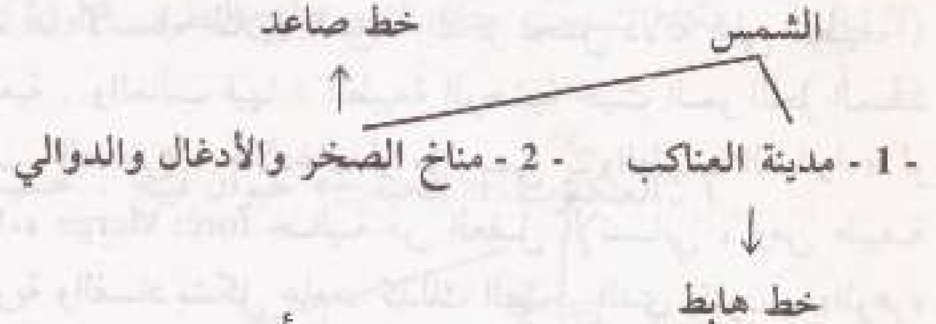
بالمقابل ، تجد «الدوالي» ، حيث تقترن الطبيعة العذراء بالطبيعة المعطاء : العنب/ الخمر . وهنا مجال للزهو الحقيقي ـ زهو الفطرة والبراءة الحية الدافقة . نصير بذلك أمام نوعين من الزهو :

١ ـ زهو الحية الرقطاء : وهو زهو مشوّه كاذب ، سلبي البُعد .

٢ ـ زهو الدوالي والصخر والأدغال (الطبيعة) : وهو زهو صحيح ، إيجابيّ من البعد ، مثالي (براءة) .

لهذا نجد لفظة «تزهو» مباشرة في الوسط بين هذه الطبيعة وبين عالم الحية والعناكب . هذا الزهو (الفرح) هو محطة الجدل و «خط التوتر» الذي أشرنا إليه في المخطط (٤ . أ .) .

وثمة جدلية عامة في المخطط المذكور وهي ، على العموم ، ذات بعد رومنسي يتجلى في الصراع بين «المدينة» بؤرة الفساد ، و«الطبيعة» عالم الحقيقة المفقود (الفردوس الضائع) . ففي الأول تُصْطَنَع الأشياء و«تتقنَّع» ، وفي الثاني تبدو على حقيقتها ، عارية ، أمام وجه الشمس . والشمس ، بدورها عنصر البقاء الطبيعي للأشياء . فهي ذات دور حيوي ، مبدئياً بالنسبة إلى الطرفين :



٥ . أ .

ففي الطرف (1) تموت الشمس ولا تفعل فعلها الحيوي : تغط الحية فيها بلا مبالاة (جهل بأهمية هذا العنصر الحيوي) وتموت . وفي الطرف (2) لا ذكر للموت من حيث هو في طبيعة الذات . لذلك فإن علاقة الطرف (1) بالشمس علاقة هابطة في حين أنها بالنسبة إلى الطرف (2) علاقة صاعدة ، كما رأينا في المخطط (٥ . أ .) . هنا الجدلية الحاصلة بين المدينة والطبيعة ، بين الموت والحياة . إنها المحور المخيم على فضاء القصيدة ، على الرغم من أنها تنتهي أخيراً بالحال السلبية (الموت) ، وبهيمنة الانطفاء والذبول .

٥ ـ البنية الإيقاعية والبعد الدلالي :

يمكننا اعتبار الضربات الإيقاعية بمنزلة خطوط تحدد نقاط الارتفاع

والاستواء في النص . على ذلك تمثل جداول التفاعيل جداول التحولات في الوقع الداخلي الثاني للقصيدة . ونستطيع أن نميز نوعين من المستويات في الوقع :

١ ـ وقع الأحرف والألفاظ : وهو وقع عام من صلب اللغة نفسها ، بغير مساعدات موسيقية ، أي بغير وزن .

٢ ـ وقع الوزن : وهو يضاف عند النظم إلى وقع الأحرف والكلمات فيفيده ويقويه .

وهذا الفصل بين نوعي الإيقاع لا يمكن أن يكون بالفعل لأن النوعين ملتحمان تماماً ، فالبنية واحدة متكاملة التداخل ، كما أنك لا يمكنك فصل الشكل عن المضمون . وهذا في القصيدة التي تعتمد على الوزن .

ومن هنا نميز بين نوعين من القصائد :

١ ـ القصيدة الموزونة : وهي التي تفيد من نوعي الإيقاع مجتمعين ، كالنص الذي نعالج .

٢ ـ القصيدة المتحررة : وهي التي تترك الوزن تماماً ، معتمدة على إيقاع الأحرف والكلمات فحسب . وغالباً ما تكثف هذا الإيقاع الأخير . وقد اصطلح معظم النقّاد على تسمية هذا النوع من القصائد بـ«قصيدة النثر» . وليست هذه التسمية دقيقة لأن القصائد لا تكون نثراً بل شعر . فالتناقض هنا واضح .

ينبغي أن ترتبط البنية الإيقاعية بالحقل الدلالي ، يعني أنها هي نفسها دلالةٌ ، أو ، إن شئت ، استكمال للدلالة العامة في النص . ومعنى هذا أنها

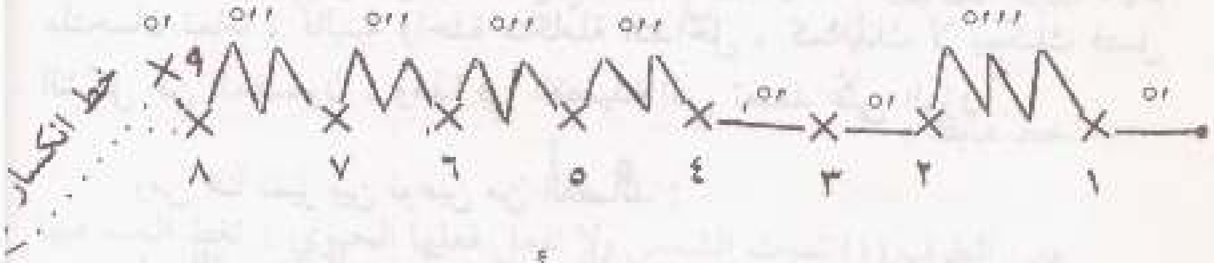
تواكب حركة النص من أولها إلى آخرها ، فتوضح اهتزازاتها كاملة . وليست المسألة هنا مسألة أحرف منبورة وأخرى غير منبورة فحسب كما رأى بعضهم ، ولكنها مستوى دلالي ـ موسيقي بالمعنى الكامل للكلمة .

توضح دراسة بنية الإيقاع في قصيدة «مناخ» ما نقول . وسوف نرسم لذلك جداول تظهر فيها خطوط تحدد نقاط الارتفاع والاستواء .

دون مطـــلي ترتمي | مدينتلـــ | عناكبْ

٥///٥/ ٥//٥/٥/ | ٥//٥// | ٥/٥//

مفتعلن | مستفعلن | مفاعلن | فعولن

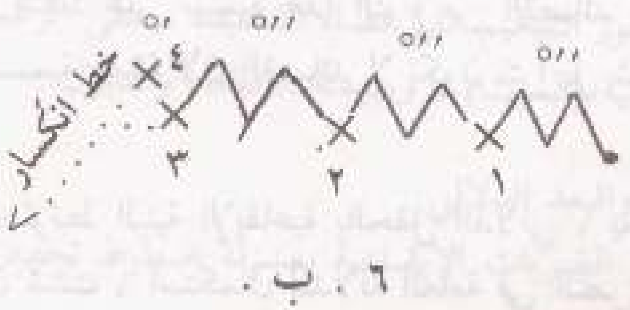


٦ . أ .

وترتملـــ | مناصبْ

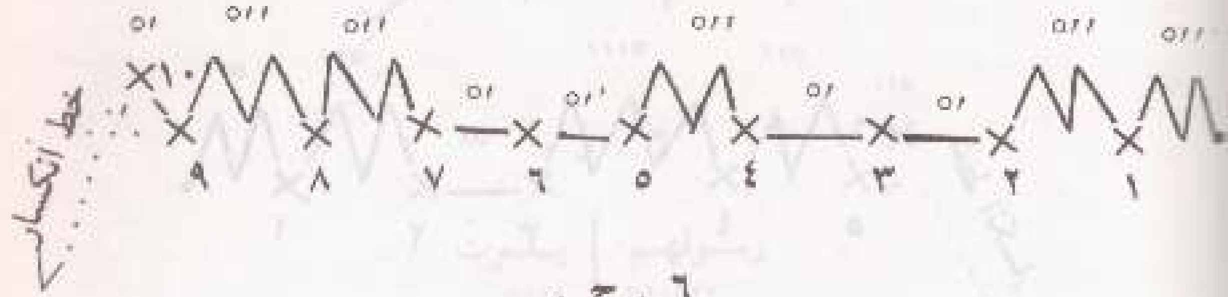
٥//٥// | ٥/٥//

مفاعلن | فعولن



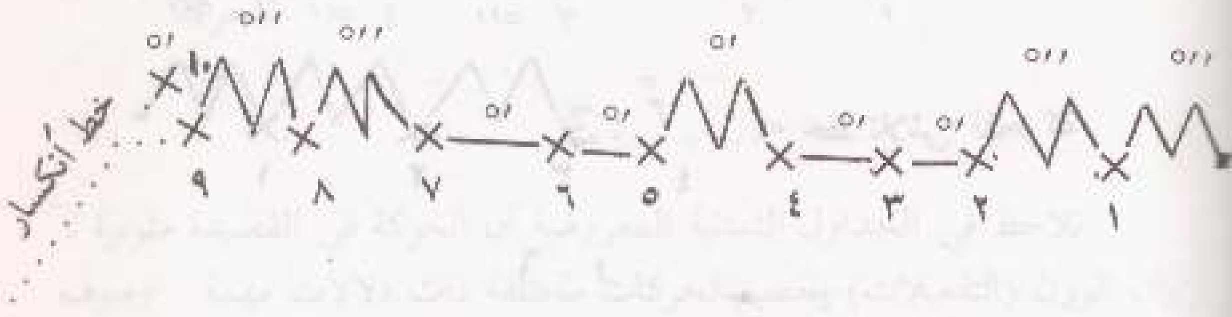
٦ . ب .

وفي منا	خصصخر و	لأدغال ود	دوالي
//٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	//٥/٥
مستفعلن		مستفعلن	فعولن



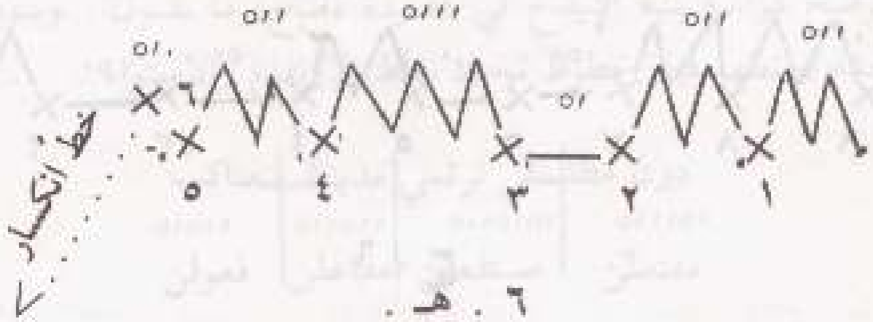
٦ . ج .

وحيث تز	هلحيتر	رقطاء باللا	الي
//٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	//٥/٥
مفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	فعولن



٦ . د .

تغطط فشـشـمس	ولا	تبالي
//٥//٥	/٥///٥	//٥/٥
مفاعلن	مفتعلن	فعولن



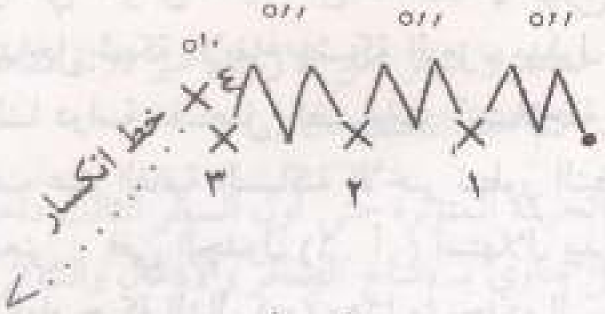
٦ . هـ .

تموت عنـ	كبوتْ
//٥//٥	//٥٥
مفاعلن	فعولْ



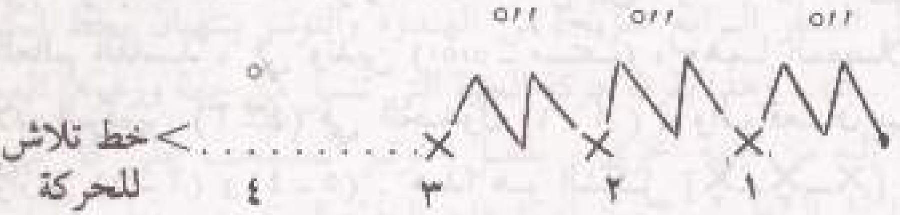
٦ . و .

تموت ولـ	عناكبْ
//٥//٥	//٥/٥
مفاعلن	فعولن



٦ . ز .

رسولهم	يموت
مفاعلن	فعولْ



٦ . ح .

نلاحظ في الجداول الثمانية المعروضة أن الحركة في القصيدة متوترة ، وأن الوزن (التفعيلات) يخضع لحركات مختلفة ذات دلالات مهمة . وسوف نقرن هنا بين معاني القصيدة التي عرضنا وسياق الإيقاع في مجموعة الجداول رقم (٦ ـ أ ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ ـ و ـ ز ـ ح) .

سبق أن ذكرنا في معرض حديثنا عن الألفاظ أنها تطرح جدلية حيث يظل التوتر مستمراً . تتداخل شبكة الإيقاع وشبكة الرمز ـ مدلول الذاكرة المكتسبة للكلمة . وتحدد لنا دراسة مفاصل الضربات المتلاحقة في وزن الجمل الشعرية التي تتوقف عند القافية الساكنة الآخر تطورَ النبض الداخلي على مستويي النغم والمعنى . ففي الجدول (٦ . أ.) استهلالٌ يبدأ بطول نغم يتلاءم معه طول حرف : الواو حركة الدال (دو) وهذا ما يحدده السبب (٥/) [ـــ×] . يرسل المفصل 1 اهتزازات عنيفة هي الدخول في القصيدة : ثلاث ضربات متتالية ثم ساكن : (٥///) [×⋀⋀⋀×] . هذا الاهتزاز العنيف دليل على دخول في واقع ضاج ، سنراه لاحقاً .

ثم ينسحب الامتداد على الرؤيا . فبعد فعل الدخول تتجلى على السطر نفسه ومباشرة بعد عنف الاهتزاز مسافة تفصل بين حركة الارتماء وبين الإطالة على العالم الفاسد ، في وتدين (٥/٥/ ـ مُسْتَفْ) ، وهما المفصلان اللذان يحملان الرقمين (٣ ـ ٤) في الجدول (٦ . أ.) ، والواقعان بين طرفي الاهتزازين (١ ـ ٢) و (٤ ـ ٥) . هذا هو الشكل [×ـ×ـ×] . إنها ، دلالياً ، الهوة التي تفصل بين فساد العالم ومأساة الشاعر بفعل هذا الفساد الطاغي إذ يرفض أن يراه حين يبدأ وعيه ، وقد أوضحنا هذا في المقطع (٤ . ج . ٣) من هذه الدراسة .

بعد هذا الامتداد يبدأ الاهتزاز : إنه الدخول في حقل التجربة ، وتوتُّر فعل الارتماء ـ وهذه وظيفة المفاصل الواقعة بين المفصلين (٤) و (٨) من الجدول (٦ . أ) ؛ ويتمثل التوتر بضربات متلاحقة لها الطول نفسه ، ولا تلبث الإشارة إلى الانكسار أن تتجلى في المفصلين (٨ ـ ٩) حيث ندخل خط الانكسار (الخط المنقّط في الجدول ٦ . أ) . إنها إشارة إلى السقوط وهي

الوقع (لُنْ ٥/٥) الأخير في (فعولن ٥/٥//) آخر السطر.

السطر الثاني استمرار لتوتر فعل الارتماء عبر ثلاثة مفاصل (١ ـ ٢ ـ ٣ ـ من الجدول ٦ . ب) ثم خط انكسار ثان.

وتستمر هذه الحركة المتوترة حتى أول السطر الثالث داخلة مناخ الخصب الذي يشير إليه خليل حاوي بـ «مناخ الصخر والأدغال والدوالي» ، حيث تنفتح الحركة على الهدوء الطبيعي في المفاصل (٣ ـ ٤) و (٥ ـ ٦) و (٦ ـ ٧) ولا تلبث أن تعود إلى توترها في النهاية (المفصلان ٨ ـ ٩) محتفظة ببعضه داخل حقل الهدوء الطبيعي (المفصل ٥) كيلا ننسى أننا أمام فعل توتُّر يتسرب إلى كل شيء . وينتهي السطر بخط انكسار كسابقَيْه (المفصل ١٠) ليربط حالة الامتداد الطبيعي بالاحتقان في «مدينة العناكب» .

ويمثل السطر الرابع مزيجاً من الهدوء والتوتر ينتهيان بخط انكسار (الجدول ٦ . د) ، وهذا يقرن حركة الحية التي تنسلّ من جهة وزهوها المعتكر الذي أشرنا إليه من جهة أخرى ، بفعل التوتر المنسحب على كل شيء . ويلاحَظُ هنا أن السطرين ٣ و ٤ لهما عدد المفاصل نفسه ، وطريقة توزيع الحركات العروضية نفسها ، أي أن الزحافات والعلل تتخذ المواقع عينها نتيجة تلاحم التجربة ، وتوازي الصورتين : صورة مناخ الخصب وامتداده ، وصورة الحية الرقطاء الزاهية وامتدادها . ويُلاحَظ أيضاً أن هذين السطرين ـ ٣ و ٤ ـ هما الأطولان بين أسطر القصيدة كلها ، والأكثر تنوعاً بالأصوات ، حيث نجد أطول مزيج من الهدوء والحركة .

السطر الخامس يعود بنا إلى نقطة التوتر الأقصى التي طالعتنا في مستهل القصيدة . وهذه النقطة تتوسط فعل التوتر الذي يستمر في أول السطر

(المفصلان ١ و٢ والمفصل ٥) . فالمفصل ٣ يدل على دخول في تلك النقطة القصوى ، والمفصل ٤ هو أقصى التوتر ، وهذه هي حركة «الغطّ» (تغطّ) . إنها سقوط شبيه بالدخول والارتماء في أول القصيدة ومتمم لهما . ولا يلبث السطر أن ينتهي بخط انكسار (المفصل ٦) .

يلي هذا السقوط السريع الذي تكلمنا عليه حركات متلاحقة تنتهي بالموت أو بخطوط «تلاشٍ للحركة» يحتوي عليها الجدولان (٦ . و) و(٦ . ح) ، يتوسطهما خط انكسار . وهذه إشارة إلى انسحاب الموت على الرؤيا ، فهو يتخذ بنية إيقاعية تختم القصيدة . في كل سطر من الأسطر الثلاثة الأخيرة كلمة موت : تموت (٦) ـ تموت (٧) ـ يموت (٨) ، إذ يبدأ السطران الأوّلان بلفظة «تموت» (مؤنث) وينتهي بها السطر الأخير : «يموت» (مذكر) . يتلاشى كل شيء ، ويعكس إيقاعاً مديداً هو انطفاء تام . الوقع هنا وقع انعدام وتلاشٍ .

تتعلق قضية الوزن ـ كما رأينا ـ بالبنية السيميولوجية (الدلالية) للقصيدة، وليست مجرد زخرف أو تلوين . وهي ذات دلالة عضوية لحياة النص ، تكسبه بنية موسيقية فتصير عمارته الدلالية أقوى ، وتكمل مخزون ذاكرة الكلمة في نواة القصيدة الإيحائية أيضاً .

٦ ـ خاتمة :

لقد هدفت هذه الدراسة إلى وضع خطوط عريضة في المفاهيم الدلالية لبنية النص ؛ وهي ، من غير شك ، قابلة للتطوير . وأنا لا أدعي وضع نظرية ، بل ما فعلتُ هو قراءة داخلية للنص ، ومحاولة لفك رموزه التي ، مهما بدت سهلة وواضحة وبسيطة ، تستبطن حياة خاصة وراء مظهرها البسيط .

الفصل الثالث

ـ الشعريّ ـ
(انحراف[1] المعنى في الذاكرة الشعرية)

١ ـ مدخل :

ذكرنا أن الكلام رموز صوتية لمدلولات من الوجود ، بعضها مادي وبعضها معنوي . ومن ارتباط الكلام بهذه الرموز يأخذ الرسم النطقي شكله ومعناه وذاكرته . ففي كل مفردة ذاكرة ما ، تتحول إلى صوت مرتبط بالمعنى من جهة ، وإلى شكل هو تجسيد للصوت ، من جهة أخرى . فالكتابة عمل مزدوج إذاً ، يفترض ـ في آن ـ وجود مضمون (معنى) وشكل (حرف) وصوت (أحرف ـ نطق) .

هذا تحديد مبدئي وأوليّ للكتابة . إلا أنه يظل تحديداً ناقصاً لأنه ينبغي أن يرتبط بالتفكير ؛ وبالتالي ، الكتابة هي صوغ فكرة ما ، أو «تعبير عَنْ» ، في شكل مجموعة كلمات يجمع بينها معنى أو سياق . فالسياق أساسي ، يدخل في صلب تحديد الكتابة ، ولكنه ليس مرئياً ، ولا يشكل طرفاً في الرسم

---

(١) استعمل بعض البنيويين لفظة «انزياح» لهذا المعنى ، ولكننا نفضل لفظة «انحراف» لأن الانزياح فيه معنى التباعد والذهاب ، في حين أن الانحراف هو المَيْل عن الشيء والعدول عنه إلى جانب آخر ، وهذا أقوى.

النطقي . على أن المرسَلة ـ الشكل لا يتحدد لها معنى إلا به .

٢ ـ النص النثري والنص الشعري/ الشعريّة La poétique :

انطلاقاً من هذا المفهوم يمكننا أن نحدد النص . وعليه ، فما هي الحدود التي تفصل بين النص النثري والنص الشعري ؟ وكيف يتم تحديد النثر والشعر من خلال المرسَلة الكلامية ؟

النثر هو المرسَل من الكلام إرسالاً ، فلا ينتظم في وزن ـ أي في موسيقى لفظية معينة تخترق النص من أوله إلى آخره ـ ، ولا يمتّ بصلة إلى الشعور بقدر ما يمت بصلة إلى العقل . وهذا يعني أن النثر مرسَلَة كلامية موجهة إلى العقل ، غير منتظمة في شكل نطقي داخلي واحد يكوّن موسيقى هيكليّة للنص يرفدها به وزن ما . من هنا مادة اللفظة «نثَرَ» ، أي رمى الشيء متفرقاً ، ونثر الحَبَّ «إذا بُذِر .. والنثارة ما تناثر منه»[١] . فالنثر يتميز باللاانتظام الموسيقي من جهة ، وبالطابع العقلاني من جهة أخرى .

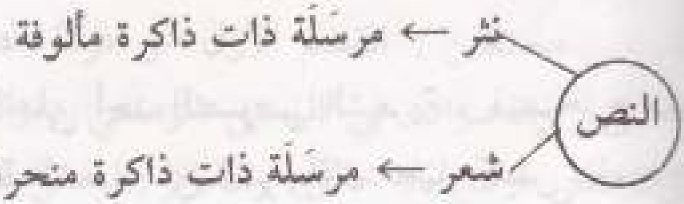
أما الشعر فمرسَلَة تحتوي عناصر المرسَلَة النثرية ـ من لغة وكلام وفكر (مادة) ـ ولكنها تنحرف عنها لتصير تعبيراً مرتبطاً بتنظيم مُعَقّد ، ظاهر أو غير ظاهر ، يغاير تنظيم النثر المباشر ، ويتميز عنه بتخطي المعنى الوضعي للكلمة ، وبخلق ذاكرة جديدة لها غير ذاكرتها المعهودة ، ولهذا خصصنا الشعر بالانحراف ، أي أن المرسلة الشعرية عادة لا تكون عادية ، بل جديدةً في إيصالها وفي نوع توجهها إلى المرسَل إليه[٢] . إن لها طبقتين ، إذا صح

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، ط ٢ ، ١٩١/٥ .

(٢) يرى ڤاليري «أن الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي ، ويشكل سمة من

التعبير : أولى هي طبقة النثر ، وثانية هي ما انحرف ليصير شعراً ، وبالتالي ما تخطى ذاكرته المألوفة فشطرها ليخلق فيها ذاكرة جديدة أو حطّم سقفه الدلالي - وهذا هو ، تحديداً ، الانحراف الشعري . في الشعر ، لا تعود الكلمات رموزاً وضعية محدَّدة ، بل تتخذ لها معنى مختلفاً في كل مرسَلَة شعرية (قصيدة) . وقراءة الخطاب الشعري تكون قراءة مزدوجة : قراءة مسطحة نثرية لإدراك روابط النص ومفاصله ، وقراءة ثانية عمودية لفهم مدى الانحراف الذي يتحكم بالنص ، والرابط الدلالي في مفرداته من جهة ، وفي فضائه التخييلي (تخييله) من جهة أخرى[1] .



= سمات التكوين الشعري . ويكمن هذا التناقض في النظر إلى الكلمة كشكل مجرد بحت ، والنظر إليها كوسيط بين النفس والعالم . وهو تناقض خصب يشكل أحد عوامل جدلية الإبداع الشعري حين يمنحنا معياراً للتفريق بين اللغة والكلام» . (محمد الأسعد : مقالة في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٦ - ١٧) .

(١) نحن نرى أن الموسيقى ، بحد ذاتها ، ليست شيئاً في الشعر ، إلا أن أهميتها تنبع من دلاليتها ، أي من ارتباطها بسيميولوجيا النص بصورة عامة ، فهي ليست شيئاً منفصلاً عن النص ، ولا مفروضاً عليه ، إلا بقدر ما يحتاج إليها الشاعر . والموسيقى لا تكون حصراً في الوزن ، أو في التفعيلة المتكررة ، بل تكون أيضاً في أحرف الكلمة المفردة ، بعيداً عن مصطلح «وزن» الذي عرف قديماً (كما في ما يُسَمّى قصيدة النثر) . أما النظم فليس إلا النثر في قالب وزني .

وبقدر ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته[1] . ولهذا نجد نصوصاً نثرية تقترب من الشعر ، ونصوصاً شعرية تجنح نحو النثر . وعلى العموم ، لا يمكن للمرسلة الشعرية أن تخلو خلواً تاماً من النثر مهما كانت درجة انحرافها ، في حين أنه يمكن أن تخلو المرسلة النثرية من الشعر تماماً . وسبب هذا أن أداة الشعر هي اللغة ، واللغة ، بحد ذاتها ، نثرية . لهذا تبقى رواسب النثر في الشعر لأن الانحراف لا يمكن أن يشمل الكلمات كلها في المرسلة الواحدة . بناء على هذا ، نفهم معنى «الذاكرة الرمزية» أو «الذاكرة المكتَسَبَة» التي قمنا بعرضها في الفصل السابق .

٣ ـ الشعرية في قصيدة «المسافر» :

لنحاول أن نرصد ما ذكرنا على أحد النصوص الشعرية ، فنستخرج منه درجة الانحراف ، وندرس الحركة الشعرية في المرسلة . نختار كنص ـ نموذج قصيدة «المسافر» لأدونيس :

«مسافرٌ تركتُ وجهي على
زجاج قنديلي
خريطتي أرض بلا خالقٍ
والرفض إنجيلي» .

أ ـ البعد الدلالي في القصيدة : هذا النص ـ على قصره ـ حافل بالدلالات . فهو ، من جهة ، يتضمّن موضوع السفر ؛ ومن جهة أخرى ينطلق

---

(١) الانحراف يرتبط بتأكيد الذات . راجع : محمد الأسعد : مقالة في اللغة الشعرية ، ص ١٨ .

من الرفض . ثمة محوران ، إذاً ، يحددان حركة النص : السفر ـ البحث ، والرفض ـ التدمير . الأول عمل ودأب ، والثاني حافز على العمل . على أن الانحراف هنا يشمل أكثر من لفظة : مسافر ـ تركت ـ وجهي ـ قنديلي ـ خريطة ـ أرض بلا خالق ـ الرفض ـ إنجيلي .

والسطران الأولان من النص يحددان حالةً حركيَّةً ، وهذا ما يشير إليه اسم الفاعل «مسافر» ، والفعل «تركت» ، وكلاهما يدل على الحركة . في حين أن السطرين التاليين لا فِعْل فيهما ، بل جملتان إسميتان تدلان على حالة ـ وهنا على وصف لحالة ، لا على الحركة . بناء على ذلك ، ينقسم النص إلى قسمين محددين : القسم الأول هو حركة السفر والهَجْر ، على ما فيها من مداليل وانحراف في المعنى الوصفي ؛ والقسم الثاني وصف إطار السفر (خريطتي أرض بلا خالق) والحافز (الرفض إنجيلي) .

والسفر حركة يفسرها الفعل «تركت» . إنه هجرة . والهجرة هنا نوع من الطَوَاف ، بحثاً عن إمكانية المعرفة . إنها تجدد ، لأنها تترك الوجه خَلْفَها . والوجه ملامح ـ إنه ، لهذا ، هوية وشخصية . وترك الوجه ـ هجرته ـ يعني البحث عن هوية جديدة في إطار الحركة . والحركة نفسها تعكس مفهوم الحياة ، وهي نقيض الموت . الحركة تغيُّر وحياة ، والثبات موت . إنها جدلية الموت والحياة ، وانتصار الحياة على الموت . وزجاج القنديل لا يُراد به نور ديوجين الباحث عن المعرفة ، لأن القنديل يُخلَّف ، يُتْرَك ويُهْجَر ، يعني أنه يبقى في الخَلْف ويُسْقَط . يصير شيئاً لا حياة فيه . إنه صورة الموت هنا ، صورة الإقامة في الماضي والمراوحة .

ثمة ، في هذا القسم الأول من النص جدلية أساسية :

١ ـ **الحياة** : السفر ـ التَّرْك (تركت) ← الآتي / التغيُّر .

٢ ـ **الموت** : القنديل ← الماضي / الثابت/ المراوحة .

وهذه الحركة الأولى في النص هي التي تفجّر السياق العام ، وتكوّن فضاءه الداخلي ، لأنها تبرز طرفي الجدلية في المستوى العمقيّ الذي نصل إليه عن طريق دراسة الانحراف في ذاكرة اللفظتين : مسافر وتركت . فالسفر هو الانتقال من مكان إلى مكان آخر . هذا هو المعنى المسطّح . تلك هي ذاكرة الكلمة الوضعية . ولكن السفر هجرة أيضاً ، وتَرْكٌ . إنه هجرة مصحوبة بالفعل «تركت» . والهجرة لا تكون إلا لسبب (هو ما ذُكِرَ في المقطع الثاني أو في الحركة الثانية من النص) . إنها تستدعي تغيُّراً ما . هذا الخط الدلالي هو ما انحرفت إليه الكلمة ، وهو الذي يشكل شعريتها ؛ وبالتالي ، فضاءها الإيحائي .

ثم يأتي ذكر كل من مكان السفر وغايته : ١ ـ خريطتي أرض بلا خالق (المكان) ٢ ـ والرفض إنجيلي (الغاية/ الحافز) . والأرض التي لا خالق لها أرض بكر ، لم يعرفها الوجود بعد . إنها أرض مغايرة للواقع ـ واقعٌ جديد ! هذا هو المكانُ هدفُ السفر . حتى مفهوم الخَلْق بمعناه التقليدي يسقط ـ تسقط السلطة العليا للوجود ، والسببُ الأول له : الخالق . المسافر هنا يبحث عن مفهوم جديد للخلق ، ويصير الشاعر خالقاً من عَدَم ، خالقاً لما لم يتمّ التفكير فيه بعد ، لأرض لا خالقَ لها ، أي لا رقيبَ عليها يسلِّط الزمن . إنها أرض الحرية المطلقة ـ أرض الرفض (والرفض إنجيلي) . يصير الرفض دنيا للشاعر وكتاباً جديداً منزلاً . ويعني تدمير الله فنياً تدميرَ الرقابة المفروضة مسبقاً على كل خلق فني . فالشاعر يبحث عن عقل جديد ، يرفض الماضي وأنماط تصوره ، ليدخل إلى أرض المستقبل . هكذا تتخذ الهجرة معناها وطموحها :

أرض آتية ، لا حدود لها ، ولا تَصَوُّر ؛ أرض هي نقيض أرض الماضي ، يحدّها الرقص ـ الحرية .

ثمة في هذا القسم أيضاً (أو في هذه الحركة) من النص جدلية ـ ولكنها أقل ظهوراً من جدلية المقطع الأول ـ بين الطرفين : التجدُّد (أرض بلا خالق ـ أرض الذي يصير إنجيلاً) والتقليد المنسحب المستمر (الخالق بمفهومه التقليدي وإفرازاته السلطوية المعروفة)(١) . إنها جدلية التجدُّد والثبات ، وهي مرادفة ، بطرفيها ، لجدلية الحركة الأولى من النص : الحياة والموت ، كل طرف يتناسب والطرف الآخر .

ب ـ المعجم الشعري والانحراف : المعجم الشعري في هذا النص هو الذي يحدد تمايزه وشعريته . وبهذا المعجم يرتسم فضاء القصيدة وأبعادها الدلالية ، وبالتالي طاقاتها الإيحائية . وسنحاول ، في ما يلي ، أن نسلّط الضوء على هذا المعجم .

إنه يتشكل تشكُّلاً ثنائياً، فنجده يحتوي على جدلية في كل حركة منه: الحاضر / الماضي ـ الموت /الحياة ـ التجدد/ الثبات ـ الشاعر (رمز الحضور والخلق)/ حَمَلَة القناديل ـ المقلِّدون . والجدلية لها دور أساسي في عملية الانحراف لأنها هي التي تُحدث الصدمة .

---

(١) في الواقع، يظهر هذا كثيراً في شعر أدونيس ، ولا سيما في ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» ؛ راجع مثلاً : الآثار الكاملة ، دار العودة ، ١٩٧١ ، ٣٣٧/١ (دعوة للموت) ، و٣٤٣/١ (الجرس) ، و٣٤٤/١ (آخر السماء) ، و٣٥٢/١ (البربري القديس) ، و٣٦٣/١ (مات إله . .) ، و٣٦٦/١ (السقوط) ، و٣٦٧/١ (حوار) ، و٣٦٨/١ (لغة الخطيئة) ، الخ . .

إذا أعدنا قراءة هذا النص بحسب توزيع الضمائر فيه ، وجدنا أنه خال إلا من ضمير المتكلم (أنا ـ التاء ـ الياء) : مسافر (أنا) ـ تركتُ (التاء) ـ وجهي (أنا : الياء) ـ قنديلي (الياء) ـ خريطتي (الياء) ـ إنجيلي (الياء) . تبقى الكلمات : زجاج ـ أرض ـ خالق ـ رفض . ولكن اثنتين من هذه الكلمات ملحقتان بحركة الأنا : زجاج ـ الرفض . فلفظة زجاج تخص قنديل الشاعر ، وبالتالي تخصّ الشاعر ، وكذلك الرفض . تبقى لفظتا أرض وخالق . أما اندراج هذه الألفاظ في صيغة الأنا (المتكلم) فدليل على أن الذات هي محور كل شيء ، تجذب إليها ما حولها . إنها محرِّك الكون ؛ فكل شيء للشاعر . هذه هي النرجسية المُصَعَّدَة . ولكن هذه الذات متحركة ، بدليل أنها تحمل في داخلها كل الجدليات التي تكلمنا عليها . فهي مركَّبة ، فيها توق إلى الحياة بمقدار ما تحسّ بالموت ؛ وهي تطمح إلى التغيير بمقدار ما تحسّ بالثبات في خلال الزمن . والشاعر أيضاً يحسّ بأنه يتحول إلى تقليدي شيئاً فشيئاً ، فيرفض ، ويثور على نفسه لكي يحررها من رِبْقَة التقليد ، ويجدّد شعره . كل هذا تختزنه ذات الشاعر ، أي الجدليات الثلاث معاً : الموت/ الحياة ، التجدد/ الثبات ، التقليد/ التغيير ، على النحو التالي :



من هنا ، يمكننا القول إن المعجم الشعري كله يتشكّل في فضاء

الذات . الأنا/ الشاعر ، وكذلك العلاقة بين الأرض والخالق ، وهي علاقة ذكر - أنثى . فالخالق هو الذي يخصب الأرض ، هو المدبِّر والمسؤول عنها . لهذا يزيحه الشاعر ، ويصير هو خالقاً ، فتكون الأرض التي يبحث عنها أرضاً جديدة ، لم تولد بعد - أرضاً لا وجود لها في الواقع ، بل لا وجود لها في الحاضر . إنها الآتي نفسه . وهو - أي الشاعر - لم يتوصل إلى معرفة هذه الأرض (وحده يملك خريطتها) إلا لأنه حر ، يرفض ، ويحمل همّ التغيير : تغيير نفسه وتغيير الآخر .

ج - **تحديد المعجم** : إن الانحراف الذي نقع عليه في النص لَكبير . ومن خلاله نصل إلى عمق التجربة الشعرية في المرسلة، ذلك لأن درجة الانحراف تمرّ أحياناً بأكثر من مستوى ، كما هي الحال في الألفاظ التالية :

- مسافر
- **١) مَن يترك المكان إلى مكان آخر**
- **٢) البحث عن الجديد (حمل هم التجديد)**
- **٣) البحث عن هوية جديدة**

- تركتُ (التَّرْك)
- **١) بَرَح وهجر المكان**
- **٢) خَلَّف وراءه : اندفاع نحو عالم الآتي**

- وجهي (الوجه)
- **١) الملامح المميِّزة للإنسان**
- **٢) الهوية والشخصية**

- القنديل
  ١) أداة للإضاءة بدائية
  ٢) الماضي / التقليد / الموت ـ التحجر

- أرض بلا خالق
  ١) عالم لا خالق له
  ٢) عالم لم يوجد بعد ، مطلق البكارة
  ٣) عالم مطلق الحرية

- الخالق
  ١) المدبِّر ومُوجد الأشياء / الله
  ٢) السلطة بالمفهوم التقليدي / ما تخضع له الأشياء
  ٣) القوة المطلَقة المبدِعة
  ٤) الشاعر

(المعنى هنا يحمل نقيضين في آن : ٢ و ٣)

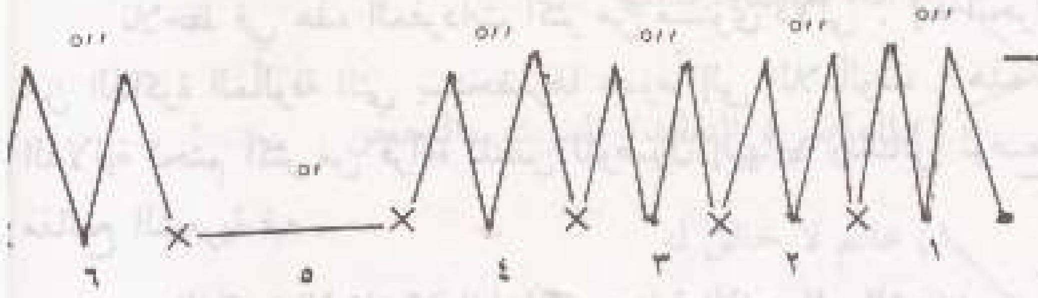
- الرفض
  ١) نقيض القبول
  ٢) الحرية الكلية
  ٣) التجدُّد والتغيير

- إنجيلي
  ١) كتاب شريعة دينية (المسيحية)
  ٢) ما يؤمن بتعاليمه الإنسان

نلاحظ في هذه المفردات أكثر من مستوى دلالي . إنه انحراف المعنى عن الذاكرة المألوفة التي يستحضرها عموماً إلى اللامألوف . هذه المستويات الدلالية تحتّم أكثر من قراءة للنص للوصول إليها ، وبالتالي لوضع اليد على مفاتيح الشعرية فيه .

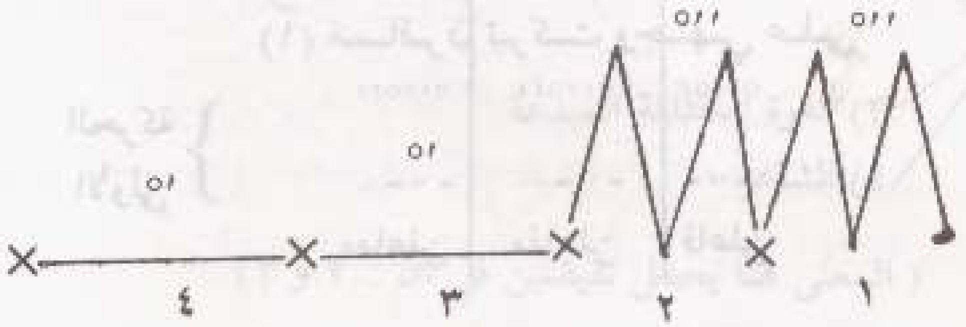
د ـ الذاكرة الإيقاعية وفعلها في عملية الانحراف الشعري : يواكب هذه المستويات الدلالية اللفظية توزيع موسيقى يمكن أن ندرجه في إطار ثنائية حتّمها انقسام النص ـ المرسَلَة إلى حركتين (وهذا التوزيع الموسيقي هو ما يمكن أن ندعوه الذاكرة الإيقاعية) ، وذلك على النحو التالي :

	(١) مسافرن	تركت وجـ	هي على
الحركة الأولى	٥//٥//	٥//٥//	٥//٥/
	- ◡ - ◡	- ◡ - ◡	- ◡ -
	مفاعلن	مفاعلن	فاعلن



(٢) زجاج قنديلي

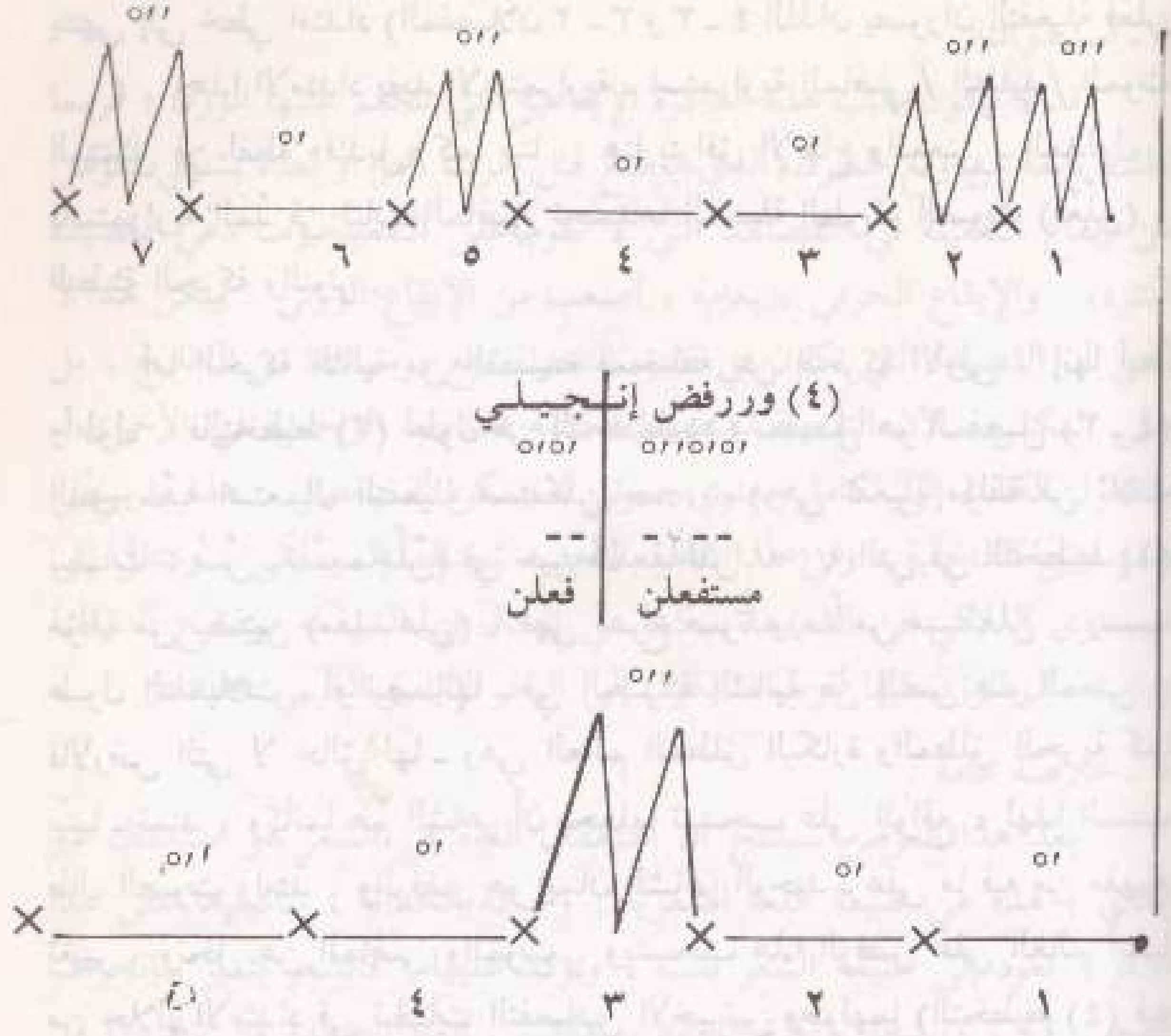
فعلن	مفاعلن
/٥/٥	//٥//٥
- -	ᵕ - ᵕ -
فعلن	مفاعلن



الحركة الأولى

(٣) خريطتي | أرضن بلا | خالقن

خالقن	أرضن بلا	خريطتي
/٥//٥	/٥/٥//٥	//٥//٥
- ᵕ -	- - ᵕ -	ᵕ - ᵕ -
فاعلن	مستفعلن	مفاعلن



الحركة الأولى من القصيدة هي حركة السفر ـ التَّرْك . لذلك نجد أنَّ فيها توتراً في الإيقاع وسرعة سببها التفعيلة (مفاعلن ٥//٥//) ، أي النبض السريع المتتالي بغير طول ، بل بسرعة ، يبدأ النص المديد مع لفظة (وجهي) في قسمها الأخير (المفصل ٤ ـ ٥ من التخطيط (١) الذي يصور الجزء (فا) من التفعيلة فاعلن ← ٥/) . ثم ، من جديد ، يعود التوتر في التخطيط (٢) لكي

ينتهي إلى خطي امتداد (المفصلان ٢ ـ ٣ و ٣ ـ ٤ اللذان يصوران التفعيلة فَعْلُن) . وهذا الامتداد يفيد الاستمرارية ـ استمرارية الماضي/ التقليد/ الموت المتمثل في لفظة «قنديل» كما بيّنا . هنا يترافق الإيقاع والمعنى ـ المدلول : فاستمرارية المَدّ في ثبات الماضي تجسّدها التفعيلة الطويلة الصوت (فَعْلُن) ، البطيئة الحركة والتوتر .

أما الحركة الثانية من القصيدة فمختلفة عن الحركة الأولى . إنها أبطأ وأطول . فالتخطيط (٣) أطول من التخطيط (١) بمفصل هو المفصل (٣ ـ ٤) الذي سبّبه استعمال التفعيلة مستفعلن ٥//٥/٥/ (وهي تفعيلة مؤلفة من ثلاث نبضات : مُسْ ـ تَفْ ـ عِلُنْ) في حين أن مفاعلن ٥//٥// التي في التخطيط (١) مؤلفة من نبضتين (مفا ـ علن) ، فهي أسرع صوتاً وزمناً من مستفعلن . وسبب طول التفعيلات ـ أو نبضاتها ـ في الحركة الثانية من النص هو المعنى . فالأرض التي لا خالق لها ـ وهي العالم المطلق البكارة والمطلق الحرية كما بيّنا ـ تمتد ، وكأنما هَمّ الشاعر أن يجعلها تنسحب على الواقع ، لهذا السبب طال الصوت وامتدّ . والرفض هو إيمان الشاعر الوحيد ـ على ما فيه من مفهوم تغيير ، وتخلٍ عن الماضي والموت . وينسحب هذا الرفض على العالم أيضاً من خلال الامتداد في نبضات التفعيلتين الأخيرتين وطولهما (التخطيط (٤) فيه خمسة مفاصل ، في حين أن التخطيط (٢) فيه أربعة مفاصل) . إن مسألة طول الصوت وقصره هنا ، وظهور التوتر فيه ، ليست مسألة عرضيّة، بل هي في أساس المعنى وإظهاره ، وتدخل في صلب تركيبة المرسَلَة ، لأن الإيقاع يدخل في صلب العمق الدلالي للنص . وهذا يعني أن الانحراف الذي قمنا بدراسته في ذاكرة الكلمات (وهو ما دعوناه «الشعرية») ترافقه ذاكرة إيقاعية نابعة من الداخل ، تواكب المعنى وتطوره .

٤ ـ استدراك :

قد لا يكون سبب هذه الذاكرة الإيقاعية التي نتكلم عليها الوزن ؛ فربما كانت نابعة من وقع الحرف الذي يوضع قبل حرف آخر أو بعده بشكل يعوّض من إيقاع التفعيلة في القصائد التي لا تقوم على التفعيلة (ما دعي «قصيدة النثر») . والإيقاع الحرفي ، بعامة ، أصعب من الإيقاع الوزني . ولكن هذا لا يعني أن القصيدة التي تكون في قالب التفعيلة تنبع موسيقاها من الخارج ، بل على العكس ، لأن التفعيلة تمتصّها الكلمة فتذوب الواحدة في الأخرى ، وتتحول الكلمة إلى تكامل معنوي صوتي لا يمكن أن ينفصل . هذا ما يسمّى الموسيقى الداخلية ؛ وفي هذا الأمر بالتحديد تختلف الموسيقى ، وتنتقل إلى المستوى الدلالي في القصيدة ، كما هي الحال في المرسَلة موضوع الدراسة (واستعمال الوزن فيها أقرب ما يكون إلى البحر الإيامبي الغربي iambe) .

٥ ـ خلاصة عامة :

بعد هذا العرض نستنتج أن استعمال اللغة في الشعر هو استعمال غير عادي ؛ هذه هي طبيعة اللغة الشعرية . وحركة الحداثة ، بتأكيدها على هذا الأمر ، تعود إلى طبيعة الشعر نفسه ، وتؤكد عليها . فالشعر يتميز بانحراف المعنى فيه ، وانشطار ذاكرة كلماته ، لتكتسب أبعاداً جديدة من تنظيمها في السياق . وهذا يعني أن الشعر يحمل من خواصّ النثر ما يحمل ، ولكنه ينحرف بها إلى فضاء جديد ليس من طبيعة النثر ، ليكون مختلفاً بانحرافه هذا عن وسائل التعبير اللغوية العادية .

تشير إلى خطر التناقد (المقطعات ٢ ـ ٣ و ٣ ـ ٤) الثلاث بعنوان [illegible]

[illegible]

الأولى التي لا تطلق أبدًا، وهي المادة المطلق البكارة والمطلق [illegible]

[illegible]

أساس المعنى والمهارة، وتدخل في صلب تركيب [illegible]

في صلب العمق الدلالي للنص. وهذا يعني أن الانحراف الذي [illegible] في دائرة الكلمات (وهو ما اعتبرناه (التحريف)) ترافقه دائرة إزاحة [illegible] الدلالي، تراكيب المعنى وتطوره.

الفصل الرابع

الدليل في النص
(عناصر الدليل وفضاء النص)

١ ـ الدليل والوصول إليه :

يُعتبر الوصول إلى الدليل غاية الناقد عندما يتناول النص بنقده . وعناصر الدليل عديدة في المرسَلَة ومعقدة ، تتوزع على مستويات كثيرة : على ذاكرة الكلمات ، ومداليل الصور ، والمعجم ، حتى ان مجموع هذه العناصر متكاملاً يوضح الحقل السيميولوجي Champ sémantique الذي يخترق النص من أوله إلى آخره . وقد تكون عناصر الدليل متداخلة ومعقّدَة ، فيشكل هذا التداخل كله فضاء الدليل ، وبالتالي الحقل الدلالي للنص . على كل حال ، يستحسن أن نوضح هذه المسألة من الناحية التطبيقية ، لا نظرياً ، على نصٍ ـ وليكن هذا النص «أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب ـ لكي يتجلى فيه تشكّل الدليل ، وطريقة العثور عليه .

٢ ـ أنشودة المطر / النص :

١ ـ عيناكِ غابتا نخيل ساعة السَّحَرْ
٢ ـ أو شرفتان راح ينأى عنهما القَمَرْ
٣ ـ عيناكِ حين تبسمان تورق الكرومْ
٤ ـ وترقص الأضواء كالأقمار في نَهَرْ

يرجّه المجذاف وهناً ساعة السَحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما النجومْ . . .

وتغرقان في ضباب من أسًى شفيفْ
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءْ
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياءْ
وتستفيق ملء روحي، رعشة البكاءْ
ونشوة وحشية تعانق السماءْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القَمَرْ!
كأنّ أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرة تذوب في المطرْ . . .
وكركر الأطفال في عرائش الكرومْ،
ودغدغت صمتَ العصافير على الشَجَرْ
أنشودةُ المطرْ . . .
مطرْ . . .
مطرْ . . .
مطرْ . . .
تثاءب المساءُ، والغيوم ما تزالْ
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:

بأن أمه ـ التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤالْ
قالوا له : «بعد غد تعودْ..» ـ
لا بدّ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاق أنها هناكْ
في جانب التل تنام نومة اللحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ؛
كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشباكْ
ويلعن المياه والقدَرْ
وينثر الغناء حيث يأفل القَمَرْ
مطرْ...
مطرْ...
أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطرْ؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهَمَرْ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟
بلا انتهاءٍ ـ كالدم المراق، كالجياعْ،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطرْ!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطرْ
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحل العراق بالنجوم والمحارْ،

٤٥ ـ كأنها تهمّ بالشروقْ
٤٦ ـ فيسحب الليل عليها من دم دثارْ
٤٧ ـ أصيح بالخليج : «يا خليجْ
٤٨ ـ يا واهبَ اللؤلؤِ، والمحارِ، والردى!»
٤٩ ـ فيرجع الصدى
٥٠ ـ كأنه النشيجْ :
٥١ ـ «يا خليجْ
٥٢ ـ يا واهبَ اللؤلؤِ والردى. . . »
٥٣ ـ أكاد أسمع العراق يذخر الرعودْ
٥٤ ـ ويخزن البروق في السهول والجبالْ،
٥٥ ـ حتى إذا ما فَضّ عنها ختمها الرجالْ
٥٦ ـ لم تترك الرياح من ثمودْ
٥٧ ـ في الوادِ من أثرْ.
٥٨ ـ أكاد أسمع النخيل يشرب المطرْ
٥٩ ـ وأسمع القرى تئن، والمهاجرينْ
٦٠ ـ يصارعون بالمجاذيف وبالقلوعْ،
٦١ ـ عواصف الخليج، والرعود، منشدينْ :
٦٢ ـ «مطرْ. . .
٦٣ ـ مطرْ. . .
٦٤ ـ مطرْ. . .

وفي العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتشبع الغربان والجرادْ
وتطحن الشوان والحجرْ
رحًى تدور في الحقول... حولها بَشَرْ
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطرْ..
مطرْ...
مطرْ...
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماءْ
تغيم في الشتاءْ
ويهطل المطرْ،
وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوعْ
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوعْ.
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...

٨٥ ـ في كل قطرة من المطرْ
٨٦ ـ حمراء أو صفراء من أجنّة الزَّهَرْ.
٨٧ ـ وكل دمعة من الجياع والعراةْ
٨٨ ـ وكل قطرة تُراق من دم العبيدْ
٨٩ ـ فهي ابتسام في انتظار مبسم جديدْ
٩٠ ـ أو حلمة تورّدت على فم الوليدْ
٩١ ـ في عالم الغد الفتيِّ واهب الحياةْ!
٩٢ ـ مطرْ...
٩٣ ـ مطرْ...
٩٤ ـ مطرْ...
٩٥ ـ سيعشب العراق بالمطرْ...»

٩٦ ـ أصيح بالخليج: «يا خليجْ..
٩٧ ـ يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!»
٩٨ ـ فيرجع الصدى
٩٩ ـ كأنه النشيج:
١٠٠ ـ «يا خليجْ
١٠١ ـ يا واهب المحار والردى».
١٠٢ ـ وينثر الخليج من هباته الكثارْ،
١٠٣ ـ على الرمال، رغوة الأجاج والمحارْ
١٠٤ ـ وما تبقّى من عظام بائس غريقْ

١٠٥ ـ من المهاجرين ظل يشرب الردى
١٠٦ ـ من لجة الخليج والقرارْ،
١٠٧ ـ وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ
١٠٨ ـ من زهرة يَرُبُّها الفرات بالندى.
١٠٩ ـ وأسمع الصدى
١١٠ ـ يرنّ في الخليجْ:
١١١ ـ «مطرْ..
١١٢ ـ مطرْ..
١١٣ ـ مطرْ..
١١٤ ـ في كل قطرة من المطرْ
١١٥ ـ حمراء أو صفراء من أجنّة الزَهَرْ.
١١٦ ـ وكل قطرة من الجياع والعراةْ
١١٧ ـ وكل قطرة تُراق من دم العبيدْ
١١٨ ـ فهي ابتسام في انتظار مبسم جديدْ
١١٩ ـ أو حلمة توردت على فم الوليدْ
١٢٠ ـ في عالم الغد الفتيّ، واهبِ الحياةْ».
١٢١ ـ ويهطل المطرْ.

٣ ـ البحث عن الدليل/ محاولة لقراءة القصيدة:

أ ـ مدخل: تُعتبر قصيدة «أنشودة المطر» أحد أعظم أعمال بدر شاكر السيّاب الشعرية، لأنها جمعت تجربته السياسية والاجتماعية والأُسَريّة

والشعرية التجديدية . وعلى الرغم من كل ما استوحته من شعر إليوت بشكل خاص ، ومن أساطير الخصب البابلية والكنعانية بشكل عام ، تبقى - بحد ذاتها - إنجازاً عظيماً من إنجازات الشعر العربي في مرحلة الخمسينات . فضاؤها الشعري منفتح وفي منتهى الرحابة ، وتقنيتها الشعرية متطورة جداً بحركاتها المتداخلة وتعبيريتها .

ب - **تشكُّل المقاطع/ أبعاد الشخصيات وظهور الدليل** : ثمة ، في القصيدة ، سبع حركات تظهر لنا في سبعة مقاطع : المقطع الأولى (من السطر ١ إلى السطر ٧) - المقطع الثاني (من السطر ٧ إلى السطر ١٣) - المقطع الثالث (من السطر ١٤ إلى السطر ٣١) - المقطع الخامس (من السطر ٣٢ إلى السطر ٥٢) - المقطع السابع (من السطر ٥٣ إلى السطر ٩٥) - المقطع السابع (من السطر ٩٦ إلى السطر ١٢١) . هذه المقاطع/ الحركات تشكل الفضاء البنيوي للنص ؛ وكل حركة من هذه الحركات تمثل توقيعة أو حالاً من حالات الرمز ككل ، أو الرموز في تركيب القصيدة العضوي .

فالمقطع الأول هو مفتاح الدخول إلى النص ، وبداية الدليل . وصورته هي صورة الأنثى التي ترتبط بعناصر الطبيعة : النخيل - القمر - الكروم - النهر - السَحَر - النجوم . إنها أنثى تتداخل والطبيعة في وحدة دلالية مترابطة ومتكاملة .

والمقطع الثاني يتداخل فيه كل من الأنثى والذكر ، فتوازي عيني الأنثى ، في أواخر المقطع ، نفس الشاعر/ الذَكر . ويرتبط كلاهما بعناصر الطبيعة ؛ فالأنثى ترتبط بـ : الضباب - البحر - المساء - الشتاء - الخريف - الظلام - الضياء . والذَكر يرتبط بـ : السماء والقمر . فللذكر والأنثى هنا علاقة تجاذبية ، وكلاهما مرتبط بالطبيعة ، وجزء من الدليل .

وفي المقطع الثالث حركة الطبيعة نفسها وتداخُل عناصرها ، وتَشكُّل إطار الدليل في المقطع : السحاب - الغيوم - المطر - العرائش (الكروم) - العصافير - الشجر . ولكن هذه العناصر الطبيعية تدور كلها هنا حول رمز رئيس تقوم عليه البنية بكاملها هو المطر ، كما تلاحظ ، وهو الأكثر تكراراً في هذا المقطع ، وفي القصيدة بعامة .

وفي المقطع الرابع أيضاً تداخل للذكر والأنثى ولعناصر الطبيعة : فالذكر (الطفل/ الأنا) يتداخل والأم (أمه) ، والأم ترتبط بعمق الطبيعة : تنام داخل التراب (نيمة اللحود) ، وتشرب المطر . والطفل يلحّ في البحث عنها . على أنَّ في هذا المقطع مفارقة لم نقع عليها في المقاطع السابقة ، هي العلاقة الجدلية بين الطفل والموت ، وبين الأم والموت ، وبين القبر - وهو مكان الثابت مطلقاً : الموت - والمطر الذي يتسلل إليه فيشربه الميت .

والمقطع الخامس فيه أيضاً ذَكر وأنثى . فالذَّكر يمثله الصياد والشاعر (الأنا) ، والأنثى تمثلها المرأة التي يخاطبها الشاعر ، وكلاهما يتداخل والطبيعة : الصياد يتداخل والبحر (المياه) ، والقمر (الذي يأفل) ، والمطر . والشاعر يتداخل والمطر ، والموج ، والبروق ، والسواحل ، والعراق (الأرض) والنجوم ، والمحار ، والشروق ، والليل ، واللؤلؤ ، والصدى . والأنثى تتداخل والمطر . كما أن الذكر هنا يتداخل والأنثى ، لأن عينيها هما اللتان تطوفان به وتحملانه . والذكر هو نفسه في كلا الشخصيتين : فالصياد هو الشاعر/ الأنا ، وهذا جلي في القسم الأخير من المقطع لأن الشاعر نفسه يصير صياد لؤلؤ[1] .

---

(١) جعل وليم شكسبير ، في «أغنية العاصفة» ، عيني «أريل» لؤلؤتين ، وهما رمز للحياة =

والمقطع السادس تتحلّ فيه «أنا» الشاعر في الـ «نحن» ، ويتداخلان في وحدة مصيرية ، مرتبطين بالطبيعة : العراق (الأرض) ـ الرعود ـ البروق ـ السهول ـ الجبال ـ الوادي ـ النخيل ـ المطر ـ العواصف ـ الخليج ـ الغلال ـ الحصاد ـ الغربان ـ الجراد ـ السماء ـ الشتاء ـ الثرى ـ الزَهَر ـ العشب (سَيُعْشِب) . وهذا المقطع هو الأكثر احتفالاً بصورة الطبيعة ، والأكثر حركة وتوتراً ، حتى في إيقاعه ، وتدافع صوره وكثرتها ، وتشنّج فضائه وتوتّره ، وتحرُّك بنيته . وشخصياته كلها متداخلة : «أنا» الشاعر ـ المهاجرون ـ الرجال ـ البشر ـ الـ «نحن» (الضمير «نا» في : ذرفنا ، واعتللنا ، ونُلام . . .) ـ الجياع ـ العراة ـ العبيد ـ الوليد . وهذه المرة كل الرموز رموز ذَكَريّة ، باستثناء رمز واحد هو رمز الأرض (العراق) التي جاءت الدلالة عليها في صيغة المذكر أيضاً (العراق) .

والمقطع الأخير يحفل أيضاً بالرموز الذَكَريّة : أنا الشاعر ـ الغريق البائس (من المهاجرين) ـ الجياع ـ العراة ـ العبيد ـ الوليد ، مقابل رمز أنثوي يتكرر ، هو الأرض (العراق) . واللافت في هذا المقطع هو تكرار المقاطع . فالمقطع الأول (من السطر ٩٦ حتى ١٠١) تكرار ، وكذلك المقطع الأخير (من السطر ١١٠ إلى ١٢٠) ، باستثناء السطر الأخير ، وهذا دليل تحوّل حركة هذين

= تنفجر من أعماق الموت . واتخذ الشاعر الإنكليزي ت . س . إليوت هذا الرمز صورة للانبعاث أيضاً في قصيدته «الأرض الخراب» The Waste Land في التوقيعة الثانية «لعبة شطرنج» (a Game of Chess) . وأخذ السيّاب هذا الرمز عن إليوت ، لأن أثره في قصيدة أنشودة المطر كبير . راجع هذا في : ديزيره سقّال : الأرض الخراب والشعر العربي الحديث ، منشورات ميريم ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٥٩ ـ ٦٣ .

المقطعين عن حركتهما السابقة. والحركة هنا مرتبطة برمزين طبيعيين أساسيين: الأول هو البحر بأشكاله وعناصره (الخليج - اللؤلؤ - المحار - الردى - الرمال (رمال الشاطئ) - رغوة الأجاج - الغريق - اللجة) أو النهر/ الفرات الذي يرادفه، والثاني هو المطر بما يسببه (القطرة - الأجنّة - الزهر). وهنا أيضاً، توتر لافت يتجلّى في بنية النص، وتدافع من الصور يتحرك في فضائه.

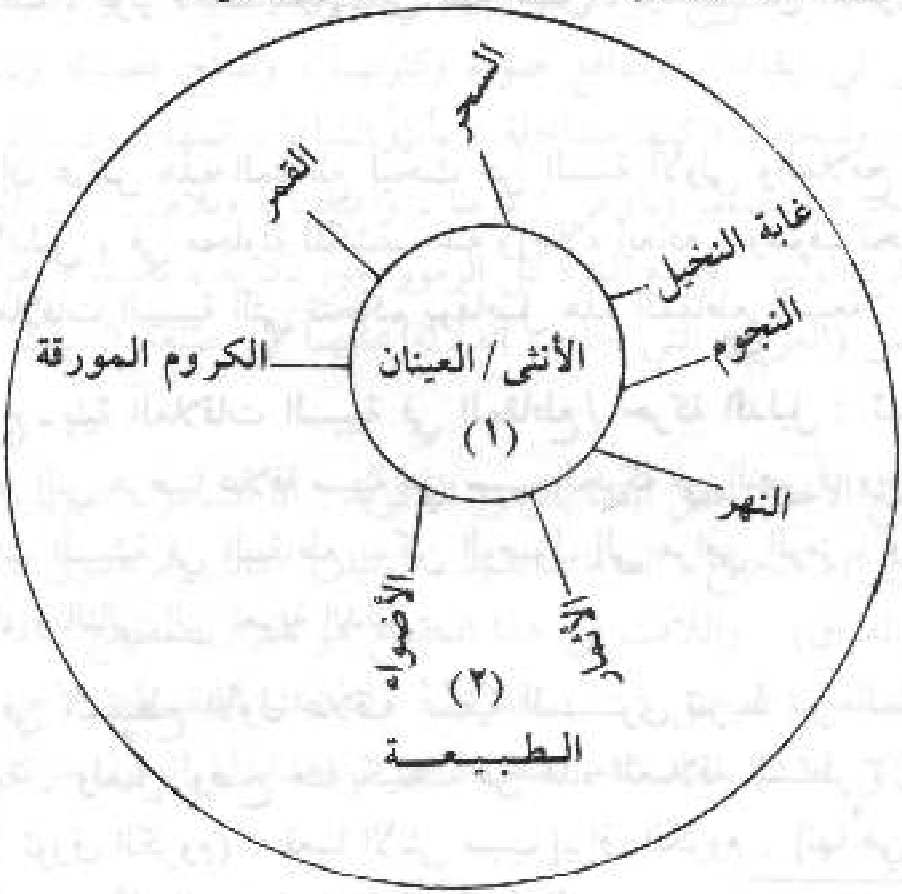
إن عرض هذه المقاطع لَبَحْثٌ عن السمة الأولى والملامح الأوليّة التي تظهر الدليل، في محاولة للكشف عنه وإجلاء أبعاده. وسوف نحاول الآن أن نقرأ العلاقات السببية التي تتحكم بمفاصل هذه المقاطع السبعة.

ج - بنية العلاقات السببية في المقاطع/ حركة الدليل: ثمة، في كل المقاطع التي عرضنا علاقة سببية هي سبب الحركة في النص. ومن خلال هذه العلاقات السببية في المقاطع يمكن الوصول إلى مرامي الرمز، والكشف عن أبعاده، وبالتالي إلى تعرية الدليل.

في المقطع الأول علاقة عُمْقيّة المستوى تربط بين المرأة/ الأنثى والطبيعة. ولعل أوضح ما يكشف عن هذه العلاقة السطر ٣ (عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم). فعينا الأنثى سبب إيراق الكروم. إنها هي التي تحرّك الطبيعة، وتحرّك الحياة فيها من خلال المظاهر:

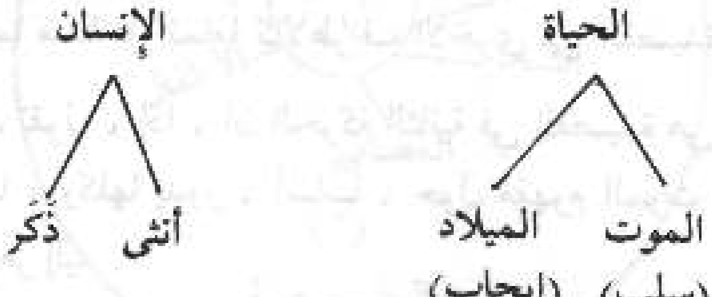
الأنثى (العينان) ← **تُورق الكروم** / **تُرْقصُ الأضواء** / **تَنْبضُ النجوم**

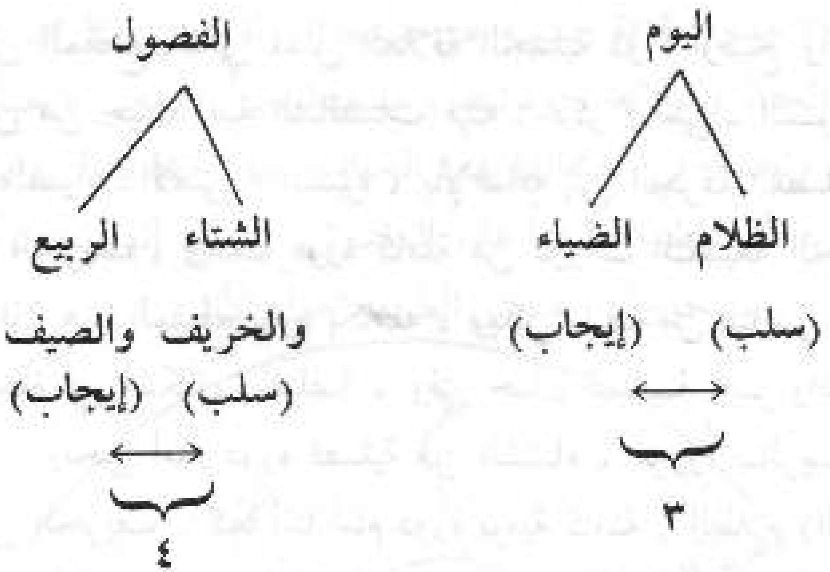
تكشف لنا هذه العلاقة السببية عن طبيعة المرأة كرمز ، لا كذات . فهي إمكانية لبعث الحياة وللولادة ، وترتبط ، سيميولوجيًا ، بمعنى الحياة ، لأنها هي التي تلِد ، وتحمل في أحشائها بذرة الحياة . ومن جهة ثانية ، فهي صورة بشرية للطبيعة ، لأن للطبيعة أيضاً هذه المقدرة ، بمعنى أنها تخزن البذور ، وتُطْلِعُ الأشجار . وتتمحور كل عناصر الطبيعة حول الأنثى :



ونحن، هنا، أمام دائرتين: دائرة الأنثى، وهي الدائرة ـ النواة، أي المحور الذي تتركز البنية حوله ، ودائرة الطبيعة ، وهي الدائرة الثانية التي تكون بمنزلة تجليات من الصور تعكس الدائرة الأولى بأشكال متداخلة ومتدافعة

وفي المقطع الثاني تمثل العلاقة الجدلية دوراً أوضح وأكثر حركية في هذا النص من حيث لعبة التناقضات فيه : ذكر / أنثى ـ الموت / الميلاد ـ الظلام / الضياء ـ الأسى / النشوة ، بالإضافة إلى الحركة الفصلية التي يمثلها الشتاء / الخريف ، وهما دورة كاملة من دورات الطبيعة الحياتية . وفي الواقع ، فإن هذا المقطع يقوم بكامله ، وبكل ما فيه من عناصر ، على تجسيد دورة الحياة في أشكال مختلفة ، وفي حال ضبابية غير واضحة (الأسى الشفيف) . ونحن أمام دورة فصلية من الشتاء ، مروراً بالربيع والصيف ، وصولاً إلى الخريف . كما أننا أمام دورة يومية كاملة : الظلام (الليل) ـ الضياء (النهار) ، وأمام دورة حياة كاملة : الموت ـ الميلاد . هذه هي عناصر الجدلية في هذا المقطع ، فإن اجتماع المتناقضات يمثل تكاملاً من سلب وإيجاب . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الذَّكر / الأنثى ، والطفل / الأم (لأن الأنثى هي أمه ، كما ظهر لنا في المقطع الرابع) :





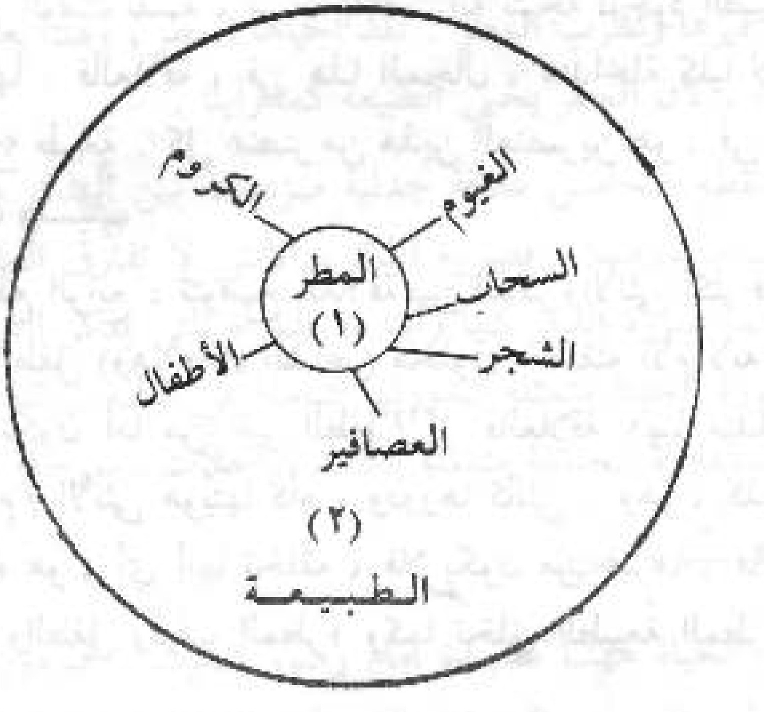
وكل شق من شقوق الجداول متداخل في شق الجدول المناسب الثاني . بتعبير آخر ، كل الأطراف السلبية متداخلة (الموت ـ الظلام ـ الشتاء والخريف) ، وكل الأطراف الإيجابية أيضاً (الميلاد ـ الضياء ـ الربيع والصيف) . أما الذكر والأنثى ، فكلاهما إيجابي ، بيد أن أحدهما لا يتم بغير الآخر . وكلاهما متداخل تماماً كالأطراف الأخرى في القصيدة .

يمكننا أن نقول ، إذاً ، أن الحركة الثانية في القصيدة هي حركة تناقضات تتكامل بتجمعها ، وكلها يدور ، أساساً ، حول مفهوم الموت والحياة (الموت والميلاد) ، ويرمز إليه .

والمقطع الثالث صورة لحركية الطبيعة ، وهي تدور حول محور أساسي : المطر ، وما يرمز إليه . فالسحاب والغيوم تشكيل محتوم للمطر ، والكروم رمز الخصب في الطبيعة هنا . وكنا رأيناها في المقطع الأول تورق عندما تنظر إليها الأنثى ، وقلنا إن صورتها مرتبطة بها . والمطر ـ وهو هنا عنصر

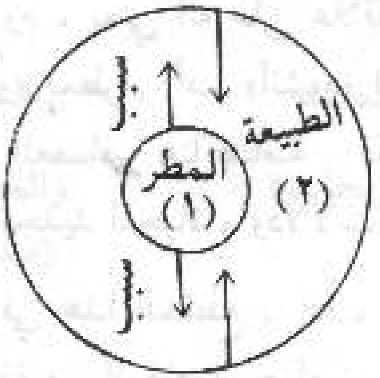
ذَكَرِيٌ ـ بخصب ، أيضاً ، هذه الكروم ، والأطفال الذين يلعبون بين الكروم ههنا هم ، بدورهم ، صورة للحياة ، لأن الطفل هو البداية ـ أول الحياة . والطفل مرتبط بدورة الكروم ، يعني أنه على علاقة بإطار الخصب والحياة في هذه القصيدة ، كالأنثى والمطر . أما «أنشودة المطر» فتحلُّ محل زقزقة العصفور بين الكروم لأن العصافير هنا صامتة . فكأنها تحلم بهذه الأنشودة ، بكل ما فيها من إمكانات تجديد للحياة ، ودلالات خصب .

يتمحور كل شيء في هذا المقطع ، إذاً ، حول رمز المطر ، ويحيل إليه ، ويرتبط به ؛ إنه حلقة من المفاصل حوله :



نحن ، هنا أيضاً ، أمام دائرتين : دائرة نواة هي المطر ، ودائرة ثانية ، متعددة العناصر ، هي الطبيعة باختصار . وعلاقة الدائرة الأولى بالثانية علاقة

سببية محض ، لأنها تخصبها ، وتكون لها سبب بقاء واستمرارية ، فلا شيء بغير المطر يمكن أن يستمر :

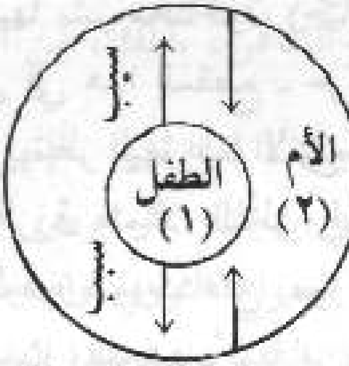


بيد أن المطر ، بدوره ، عنصره من عناصر الطبيعة ، يتكوّن فيها وبها ، ويكون لها ، في الوقت نفسه ، سبب بقاء . إنه نتيجة لوجود الطبيعة ، ولكنه سبب أيضاً لبقائها . فالعلاقة ، في هذا المجال ، متداخلة كلياً لا يجوز أن تنفصل : مطر ⇄ طبيعة . كل عنصر من هذين العنصرين هو ، في آن ، خالق ومخلوق ، سبب ومسبِّب .

وفي المقطع الرابع ، تتوضح العلاقة بين الذكر والأنثى أكثر فأكثر ، فهما محور النص . فالطفل (وهو «أنا» الشاعر) مخلوق، خلقته الأم لأنه ينبثق منها. إلا أنّ الأم لا تكون أماً من غير الطفل[1] . فالعلاقة ههنا متداخلة أيضاً: الطفل يخلق للأم/ الأنثى هويّتها كأم ، ودورَها كأنثى . وهو ، كَذَكَر يخصبها لِتَلِد . والأم تلده هو ، أي أنها تخلقه ، فلا يكون من غيرها . فالأم ، هنا ، رديف للطبيعة، والطفل رديف المطر؛ وكما تخلق الطبيعةُ المطرَ تخلق الأم

(١) نشير هنا إلى أن السيّاب يتذكر في هذا المقطع من القصيدة طفولته ، وكيف فقد أمه ، وكان يستيقظ ويسأل عنها في الليل بلا جدوى ، وتقول له جدته : «بعد غد تعود...» .

الطفل ، وكما يخصب المطرُ الطبيعةَ يخصب الطفل / الرجل (فيما بعد) الأم فتلد :



وثمة علاقة جدلية ثانية في هذا المقطع تظهر لنا من خلال الصراع بين الموت والحياة ـ بين الأم والقبر . فقد ابتلع القبر الأم ، بيد أنها راحت تسفّ من ترابها في قبرها وتشرب المطر . لقد أحياها المطر ، وهذا يعني أن الأم هي رديف للطبيعة ، لأن المطر يحيي الطبيعة كما رأينا .

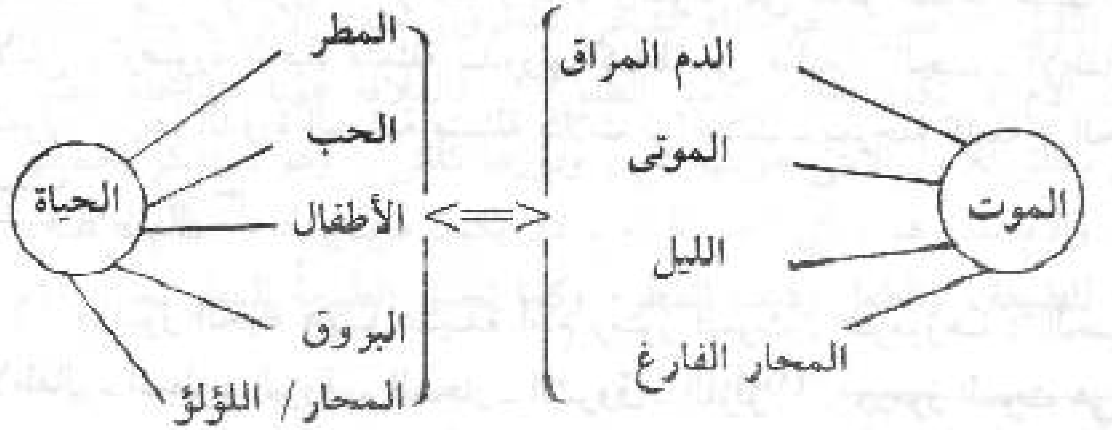
في المقطع الخامس علاقة جدلية مزدوجة بين الذكر والأنثى ، وبين الحياة والموت برموزهما . فصورة الذكر ـ الأنثى لا تفارق المقاطع : الصياد وأنا الشاعر هما صورة الذكر كما رأينا ، والمرأة التي يذكر الشاعر عينيها هي الأنثى . وصورة الحياة متمثلة بدورتها كاملة في قوله : الحب ـ الأطفال ـ الموتى . إنها الدورة الحياتية متمثلة بثلاث تداخلات ـ بمرحلة كاملة : الحب ←سبب— الأطفال ←ثم— الموت .

ورموز الحياة ههنا عديدة أمام رموز الموت . فرموزها : الحب ـ الأطفال ـ المطر ـ البروق ـ المحار ـ الشروق ـ اللؤلؤ[١] . ورموز الموت هي :

---

(١) نذكر هنا بأن اللؤلؤ كان رمزاً للانبعاث عند شكسبير وإليوت . راجع الهامش (١) .

الأفول ـ الضياع ـ الليل . والصراع بينهما في هذا المقطع صراع بين الحركة والموت ، وبين المطر المخصب والمطر اللامجدي ، العقيم . والدم المراق والجياع هو صورة حركة فيها بشر محتاجون (جياع) وموت (دم) . إنها ثورة المحرومين . فالحركة التي في هذا المقطع ـ حركة الدم والجياع والبروق من أجل المطر ـ هي الثورة التي تنظر إليها عينا الأنثى كأنها ترقبها . و «أنا» الشاعر التي تصيح بالخليج طالبة الرزق متمثلاً باللؤلؤ والمحار ، لا تجد إلا محاراً بلا لؤلؤ ، وردًى . هنا انتصار لرموز الموت على رموز الحياة . فالليل يسحب على البروق ـ رمز الثورة والانبعاث والتجدد ـ ثوباً من الدم (أي أنـه يقضي عليها بالدم) ، والخليج الذي يتمثل فيه الموت والحياة (الخليج : حياة الإنسان أو القدر) لا يعيد للشـاعر ـ الصيـاد إلا اللاجـدوى (المحار الفـارغ من اللؤلؤ والمـوت . إنه المـطر الذي يبعث الحزن والنشيج لأنـه لا يفعل فعله ، ولا يخصب . وتبقى الأنثى عاقراً ، وكذلك يبقى الرجل عقيماً ، والطبيعة بواراً .
هكذا ، فإن جدلية الحياة والموت هي أساس الصراع في هذا المقطع :



والذكر والأنثى كلاهما ، معاً ، رمز للحياة . فعلاقة الصياد (صياد اللؤلؤ

والشاعر بالماء واحدة : إنهما يبحثان عن رموز الخصب المتمثلة في الحياة . والصياد ، أيضاً ، من «الجياع» ، لأنه ينشر الشباك ، و«يلعن المياه والقدر» ، فهو لا يصيب رزقاً . ويكون الشاعر ، بذلك، من الكادحين أيضاً .

والثورة ، في هذا المجال ، فعل تغيير . إنها رمز للحياة التي تنتصر على الموت . إنها رمز النظام الذي ينبعث ، أو الوطن الذي ينهض من ركوده وموته إلى حياة جديدة . وعناصر الصراع الثوري واضحة ههنا : البرق الذي يهبّ حول سواحل العراق ، والليل الذي يُخمد هذا الهبوب بدثار الدم . هي الثورة يقمعها الطاغية بالقوة ، وبدماء البشر[1] . من هنا ، يتجسد الصراع بين الموت والحياة في صراع الثورة مع العهد البائد الذي تحاول أن تغيره .

فالعجز متمثل في هذا المقطع بجلاء : مطر يسبب البكاء ، ويشعر الإنسان فيه بالضياع ، وثورة البرق يقمعها الليل ويخفيها في ثوب من الدم ، وصياد كادح يُهْدَر كدحه . . .

وفي المقطع السادس ثلاث حركات : الأولى من السطر ٥٣ حتى ٦٤ ، والثانية من السطر ٦٥ حتى ٨١ ، والثالثة من السطر ٨٢ حتى ٩٥ ، وتلتقي الدورة الأولى الدورةَ الثانية في حركتها ، لأنهما تمثلان حركة ثورة وانبعاث ، في حين أن الدورة الثانية تمثل ، على العكس ، حركة قعود ، ويأس ، وموت .

---

(١) في الواقع ، هذا ما حدث في عهد نوري السعيد الذي وصل إلى الحكم على أكتاف الشيوعيين العراقيين ثم نكّل بهم . وكان السياب من المنفيين (عام ١٩٥٧) ، وكتب هذه القصيدة تحت تأثير النفي .

ففي الحركة الأولى ، يذخر العراق الرعود والبروق ليبيد بها ثمود وثمود قبيلة بائدة ، دمرها الله بالعاصفة والبرق لأنها عصت وعتت ، كما جاء في القرآن الكريم . والرجال/ الذَكَر هم العنصر الذي يفضّ عناصر الخصب في الطبيعة (البرق والرعد = المطر) ليخصب الأرض التي تصير بوضوح ، في هذا المقطع ، الوطن (العراق) . وتشرب عناصر الطبيعة ههنا المطر (النخيل يشرب المطر) ، أي أنها تتفاعل مع عناصر الحياة في الوجود لتنتصر على الموت . وكذلك الصراع بالمجاذيف ـ صراع الصيادين الذين يمثلون الكادحين ، وهم يصيحون (مطر . . مطر . . مطر . .) ، والقرى تئن كأنها في مخاض . إنها صورة لإرادة الحياة ، وصورة الثورة التي تعبئ النفوس ، وتكشف عنها عناصر الدليل في النص :

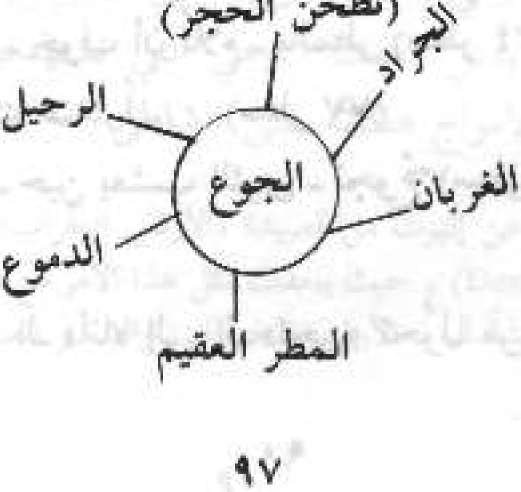
١ ـ العراق يذخر الرعود والبروق		
٢ ـ الرجال يفضون ختمها		تَشَكُّل الثورة
٣ ـ الرياح تبيد ثمود	<==	
٤ ـ النخيل يشرب المطر		وعناصر الحياة
٥ ـ المهاجرون يصارعون بالمجاذيف		
٦ ـ القرى تئن (تتمخض)		

إنها دورة حياتية ممتازة يظهر فيها حدس الشاعر وإحساسه المرهف بالأمور (أكاد أسمع العراق. . .) . هي الرؤيا تلتهم عيني الشاعر ، وتنبع من يقينه الخاص ككائن غير عادي . وتتكامل هنا علاقة الذكر والأنثى : الرجال/ الشاعر/ المهاجرون (وهي عناصر ذَكَرِيَّة) ، مقابل العراق/ الأرض/ الطبيعة (وهي عناصر أنثوية) . ويفض الرجل ختم العناصر المخزونة ـ وهذا أشبه

بالعمل الجنسي ، يحققه الذكر ليخلق في الأنثى بذرة حياة ، ويعدم الموت . والقرى التي تئن هي صورة المخاض ، وأمل الولادة .

وكذلك الأمر في الحركة الثالثة التي أشرنا إليها ، حيث يفعل المطر فعله كقوة إخصاب ، وطاقة حياة تقهر الموت وتلغيه . فكل قطرة مطر أمل مشرق (فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد) . وترتبط بالمطر صور عديدة ترمز إلى الحياة : أجنة الزَهَر - ابتسام - حلمة على فم الوليد - الوليد - الغد الفتيّ - العشب (سيعشب) . والوليد يذكرنا هنا بالشاعر نفسه وقد فقد أمه . بيد أنه لا يلبث ، بفعل المطر ، أن يرضع ثدي أمه (حلمة توردت على فم الوليد) ، يعني أنه يستعيدها .

بيد أن الحركة الثانية (من السطر ٦٥ حتى ٨١) تمثل نقيض كل ما ذكرنا . فثمة صور كثيرة للموت والعقم : الجوع - الغربان - الجراد - الرحى - الرحيل - الدموع - الشتاء - ومدلول الجوع يتكرر ثلاث مرات على التوالي في هذه الدورة : وفي العراق جوع (سطر ٦٥) - وكل عام - حين يعشب الثرى نجوع (سطر ٨٠) - ما مر عام والعراق ليس فيه جوع (سطر ٨١) . إنه محور الحركة ، وحوله تتمفصل أشياؤها :



ويكون الجوع هنا بالرغم من المطر (السطر ٧٧ حتى ٨١) . يعني هذا أن المطر لا يفعل فعله في الإخصاب ، ولا يرفع البَوار عن الأرض . إنه مطر عقيم كما يظهره لنا الدليل المتمثل في جملة الكلمات المشار إليها ومواضعها . وتأكل الغربان والجراد تعب الكادحين . إنها رمز الشر والعقم في الوطن (العراق) والأرض (الطبيعة) . والغلال وهمية ، وكذلك الحصاد ، لأن أحداً لا يفيد منها خَلاَ الجرادِ والغربان ، ولأن الرحى لا تطحن إلا الشَوان (: خازن الغلال) والحجر ! هذا العقم قديم ، مزمن (السطر ٧٧ ـ ٨١) ، مرتبط بالماضي ، ورمز من رموزه .

واللافت في هذا المقطع هو تحوُّل ضمير الـ «أنا» إلى الـ «نحن» ، وفي هذا فعل اتحاد كياني بالآخر ، فكأن الشاعر يخرج من تجربته الذاتية ليمثل جيلاً وشعباً بأسرهما ، وليكون شعره ظاهرة عصر برمته :

(١)
١ ـ أكاد أسمع العراق يذخر الرعود (سطر ٥٣)
٢ ـ أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر (سطر ٥٨)
٣ ـ وأسمع القرى تئن . . . (سطر ٥٩)
ضمير الـ «أنا»

⇕

(٢)
١ ـ وكم ذرفنا ليلة الرحيل . . . (سطر ٧٣)
٢ ـ ثم اعتللنا ـ خوف أن نُلامَ ـ بالمطر (سطر ٧٤)
٣ ـ ومنذ أن كنا صغاراً . . . (سطر ٧٧)
٤ ـ وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوعْ (سطر ٨٠)
ضمير الـ «نحن»

التحول هنا من الـ «أنا» إلى الـ «نحن» تحوُّل من الخاص إلى العام ،

ومن الجزئي إلى الكلي . إنها المعاناة ـ معاناة العصر ومعاناة الواقع الجماعية يعبُر عنها الشاعر حين يتقمص الكل ، ويصير ضمير شعبه وعصره .

وفي المقطع السابع تكرار لافت لدورتين : وردت الدورة الأولى في آخر المقطع الخامس (سطر ٤٧ حتى ٥٢) ، وهي مقطع الصياد الخائب وسعيه العبثي بحثاً عن لؤلؤ المحار ، ووردت الدورة الثانية في آخر المقطع السادس (سطر ٨٢ حتى ٩٤) . وما بين هذين التكرارين مقطع (سطر ١٠٢ حتى ١١٠) يمثل معاناة النقيضين المتمثلين في المقطعين المكررين . وتمثل الدورة الأولى / المقطع الأول ، فقدان المقدرة على الانبعاث من خلال عبث السعي (وكنا قد أشرنا إلى رمز اللؤلؤ ومعناه عند كل من شكسبير وإليوت اللذين أخذ عنهما السيّاب) ، ويمثل المقطع الأخير معاناة الحياة ، والتحول الذي تمرّ به الذات وصولاً إلى الخصب . أما السطر الأخير فصورة الانبعاث الأصيل (ويهطل المطر) الذي يقهر الموت ، ويعلن غلبَة الحياة . فالمطر الذي يهطل في نهاية القصيدة هو غير المطر الذي كان يهطل من قبل ، لأنه لم يكن يغير من الواقع شيئاً ، كما أوضحنا . أما الماء فأساسٌ ههنا : ماء البحر ، وماء الفرات (النهر) ، وماء المطر ، وماء الندى . إنها دورة كاملة لحياة الماء تمثل دورة حياة متكاملة . والأفعى ، وهي عنصر أنثوي ، هي سبب البلاء ، وهي رمز السّلْب في الحياة ، وكل ما يمثل الموت . وهي التي تستهدفها الثورة . والمهاجر الغريق الذي رمت الأمواج عظامه على الشاطىء[1] هو المناضل الذي عرف

---

(١) إنها صورة مقتبسة عن إليوت من قصيدة «الأرض الخراب» ـ التوقيعة الرابعة (الموت بالماء Death by Water) ، حيث يحدث مثل هذا الأمر مع «فليباس» البحار الفينيقي .
راجع : ديزيره سقّال : الأرض الخراب والشعر العربي الحديث ، ص ٣٨ وما بعدها .

المعاناة (كادح/ جائع) لأنه شرب الردى من الأعماق (من لجة الخليج والقرار) . إن الصراع ههنا مزدوج ، وله اتجاه واحد :

١ ـ صراع أنثى ـ أنثى (الزهرة/ الحية)
٢ ـ صراع ذكر ـ ذكر (المهاجر / الردى)
← صراع حياة/ موت

تتشكل هذه الحركات الثلاث في المقطع (تكرار المقطعين ، وما بينهما) في اتجاه سهم واحد نحو نهاية القصيدة ، أي انبعاث الحياة (ويهطل المطر) . إنها كلها معاناة الانبعاث عبر الزمن ، معاناة مرهفة وصعبة ومعقدة لأنها متداخلة الأطراف ، بيد أن يقين الشاعر وحدسه هو الذي ينتصر في النهاية على مشاهد الموت وأحاسيسه وفظاعاتها . وتتجدد الدورة الحياتية بهطول المطر لأنه محور كل هذه الدورة ، وهدف الصراع .

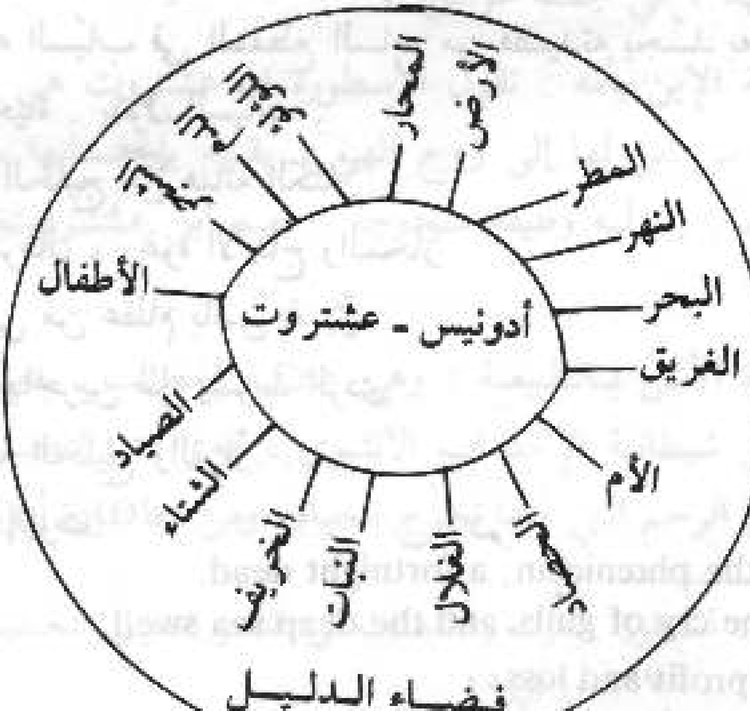
يبقى أن نشير إلى أن عنوان القصيدة «أنشودة المطر» يمثل نقطة الارتكاز فيها . فالمطر ، برموزه ، هو العصب الرئيس ، كما رأينا ، وأنشودته رمز الفرح ، والانتصار على العقم والبوار . فالقصيدة التي أمامنا «أنشودة» مطر ، أي فرح الحياة بانتصارها على الموت . بناءً على هذا ، يمكننا أن نقول إن القصيدة متفائلة بعمق .

د ـ التركيب الأسطوري في القصيدة وسيميولوجيا الشخصيات والأشياء/ استكمال الدليل :

أ ـ استقراء الرموز : لا تُستكمل عناصر الدليل إلا إذا قمنا بدراسة الأبعاد الأسطورية في القصيدة ـ أحد أهم مفاتيح فضاء المعنى . وعلينا هنا الإلمام بأسطورة الخصب الأساسية ، أي أسطورة أدونيس وعشتروت ، لكي نفك رموزها .

تقول الأسطورة إن أدونيس هو حبيب عشتروت ، وان الخنزير البري الذي صرعه كان يجسّد حَسَد الإله آريس (أو مارس أو سواه)(١) ، فحزنت عليه عشتروت ، وبكت بحرارة ، وطلبت من الآلهة أن تعيده إلى الحياة ، فقررت الآلهة أن يمكث أدونيس قسماً من السنة في مملكة الموت ، وقسماً آخر خارجها ، حيث يعود إلى الحياة . وكانت الطبيعة في خلال غياب أدونيس تذبل وتموت (وهذا رمز لفصلي الخريف والشتاء) ، وعند عودته تحيا من جديد (وهذا رمز فصلي الربيع والصيف) .

وتتجسّد في القصيدة دورة الحياة خير تَجَسُّد من خلال رموز عديدة تتمحور حول هذا الفضاء الدلالي (أدونيس ـ عشتروت) مشكلة عناصر الدليل ومفاصله ، ولكل رمز علاقة ، بشكل أو بآخر ، بالأسطورة :



---

(١) تختلف هوية الإله الحسود أو الغيور باختلاف مصدر الأسطورة .

تحدّد هذه البنى الرمزية سيميولوجيا النص ـ المرسَلَة كرمز عام . فعشتروت ، في الأسطورة ، ترتبط بالماء لأنها ـ عند اليونان ـ أفروديت ، وأفروديت ولدها البحر محمولة على صَدَفَة . فالماء هنا رمز الأم ، ورمز الرحم الأولى التي منها تنبثق الحياة . وأدونيس (أدوني) هو «الإبن الحق للمياه العميقة» ، هذا معنى لفظة «تموز ـ دموزي» الفينيقية . وفي الواقع ، فإن احتفالات الفينيقيين في مدينة بيبلوس (جبيل) القديمة في أثناء عيد الربيع كان على علاقة وثيقة بالماء ، ذلك أنهم كانوا ، في الاحتفالات ، يحملون تمثال أدونيس محاطاً ببواكير الثمار ، ويطوفون به ، ثم يرمونه في الماء ، إما في نهر أدونيس (نهر إبراهيم) ، وإما في البحر . والملاّح الغريق في قصيدة إليوت (الأرض الخراب) ـ نعني «فلبياس» في التوقيعة الرابعة ـ هو رمز أدونيس ، استعار صورته السيّاب في المقطع السابع من قصيدته يجسّد به إله الانبعاث ، ورمز غلبة الحياة . يقول السيّاب :

«وينثر الخليج من هباته الكثارْ
على الرمال ، رغوة الأجاج والمحارْ
وما تبقى من عظام بائس غريقْ
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرارْ . . .

ويقول إليوت[1] :

Phlebas the phœnician, a fortnight dead.
Forgot the cry of gulls, and the deap sea swell.
And the profit and loss.
A current under sea picked his bones in wispers...

---

(١) T. S. Eliot: Selected Poems, Faber and Faber, London. 1976, p. 63.

«فلياس الفينيقي ، ميت طوال أسبوعين ،
نسي صراخ النورس وتماوج البحر العميق
والربح والخسارة .
تيار تحت سطح البحر
فكك عظامه بهمس. . .»

ومَرَدّ هذا التداخل بين القصيدتين إلى فضاء رمزي مشترَك ، أخذه السيّاب عن إليوت . ففلياس يحمل عناصر أدونيس ، ومهاجر السيّاب الميت هو ، كذلك ، رمز أدونيس بعد أن يُلقى في الماء بانتظار انبعاثه .

وتتجلى مفاهيم الخصب الكثيرة التي تدخل في تشكيل أسطورة أدونيس وعشتروت ، ههنا ، في جملة عوامل :

١ ـ علاقة الإبن بأمه : تقول الأسطورة إن عشتروت هي أم أدونيس ، وهو قد تحوَّل من ابن لها إلى زوج إلهي ، يقوم بإخصابها ، فصار دوره إخصاب العالم . إن له وظيفة مزدوجة : فهو ابن عشتروت وحبيبها في آن معاً[١] .

٢ ـ علاقة الأنثى بالطبيعة : وهي علاقة إخصاب ، فعشتروت (كما أفروديت) «هي شيطانة الإخصاب الأنثوي ، ومن هنا إخصاب الطبيعة كلها»[٢] . وهي الرحم التي منها تخرج الحياة ـ ومن هنا عودة أدونيس باستمرار

---

(١) ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٤٥ .

(٢) بيار غريمال : الميثولوجيا اليونانية ، تعريب : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ٤٤ .

إلى الماء ليعود إلى الحياة . فالماء مرادف سيميولوجي للرحم .

٣ ـ **علاقة الفصول بالموت والميلاد** : فالفصول صورة لمراحل حياة الطبيعة ، حين تموت (خريف ـ شتاء) وحين تنبعث (ربيع ـ صيف) .

٤ ـ **علاقة الصياد بالماء** : التي استوحاها السيّاب من إليوت . فملك «الأرض الخراب» صياد حَلّت به اللعنة فبارت أرضه . وكانت النساء يغسلن رجليه بالماء في احتفالات لطلب المطر ورفع اللعنة[١] .

٥ ـ **علاقة الغريق باللؤلؤ (والصياد باللؤلؤ)** : التي استوحاها السيّاب من إليوت أيضاً ، واستوحاها إليوت من وليم شكسبير كما ذكرنا . وقد نقل إليوت بيت شكسبير في التوقيعة الثانية من «الأرض الخراب»[٢] :

Those are pearls that were his eyes.
Are you alive or not?

هاتان لؤلؤتان كانتا عينيه .
أأنت حي أم لا ؟

وهي صورة مرتبطة مباشرة بكل من أدونيس وأفروديت (عشتروت اليونانية) . فأدونيس يرمى في الماء ، كما ذكرنا ، وينبعث فيها ، وعشتروت ولدت على صَدَفَة ، وَلَدَها البحر .

٦ ـ **علاقة الماء ببعضه** : فثمة دورة كاملة لحياة الماء في القصيدة :

---

(١) يقول مستوحياً كلامه من أغنية شعبية أوسترالية (على سبيل الرمز) :
They wash their feet in soda water
(Eliot, Selected Poems, P. 59).

(٢) Ibid, p. 55 . وقارن : Ibid, p. 52

الغيوم والمطر والنهر والبحر . وهي مرادف ، دلالياً ، لحركة الحياة .

٧ ـ **علاقة الذَّكَر بالأنثى** : وتتحدد على مستويين : المستوى الأول علاقة الأم بابنها ، والمستوى الثاني علاقة عشتار بحبيبها ، أي بأدونيس ، وهي تكمل العلاقة الأولى .

٨ ـ **علاقة الشاعر بأدونيس** : فالشاعر يتقمص شخصية أدونيس ههنا ، وشخصية الصياد في ما ترمز إليه .

٩ ـ **علاقة الوطن/ الأرض بالأم وبعشتروت** : فالوطن ينتظر الخصب ـ خصب المطر ، ويتقمص باستمرار شخصية الأنثى التي تنتظر الذكر .

١٠ ـ **علاقة «أنا» الشاعر بالـ «نحن»** : وهي مميزة ، تكمل العلاقة السابقة ، لأنها تتحول إلى صورة جماعية هي التي تخصب الوطن . فالمواطنون هم حياة الوطن ، بهم يكبر وينبعث .

١١ ـ **علاقة المطر بالأرض** : تبقى هذه العلاقة هي الأهم لأنها ما يحرِّك النص ويكوِّن سببيّاته وجدلياته . وما لم تتم هذه العلاقة وتصل إلى غايتها المنشودة يستحيل الانبعاث ، وتستعصي غلَبَة الحياة على الموت .

هذه المجموعة من العلاقات هي التي تشكل الأبعاد في فضاء النص ، وهي التي تطرح لنا مفاصل الدليل . فالأسطورة ، بحد ذاتها ، عالم لخلق فضاء الصورة وتلوينه . والبنية الأسطورية ههنا عمارة تشكِّل عروق الواقع وأنسجته :

عناصر الأسطورة (١)		عناصر الواقع (٢)
أدونيس	⟷	الشاعر
عشتروت	⟷	الأم/ الأرض/ الوطن
الخصب	⟷	المطر
الدورة المائية (أو الفصلية)	⟷	دورة حياة الإنسان (أو الوطن)

على أن ما استوحاه السيّاب من تجربته الشخصية تحوّل ، هو أيضاً ، إلى نسيج للرمز في فضاء المعنى :

١ ـ وفاة أمه وهو طفل وسؤاله عنها مساءً .

٢ ـ كروم قريته جيكور وطبيعتها .

٣ ـ غلال الحصاد في قريته وأهميتها .

٤ ـ حال العراق السياسية السيئة (١٩٥٧) .

٥ ـ تنكيل نوري السعيد بالشيوعيين ـ والسيّاب كان آنذاك منهم ـ بعد أن ساعدوه على الوصول أملاً في التجديد .

٦ ـ تجربة النفي التي عانى منها السيّاب الأمرّين .

وقد توزّعت هذه العناصر على أبعاد القصيدة وفي فضائها بطرق عديدة ، حتى تحوّلت إلى رموز وصور :

١ ـ فالطفل الذي يهذي مساءً ويسأل عن أمه هو صورة الشاعر ، بيد أن الأم تتخذ منحًى أسطورياً ـ رمزياً هنا ، كما أشرنا ، وتتداخل ورمزَ عشتروت ، ولا تلبث أن تحتم انتصارها على الموت (لا بدّ أن تعود) ، وهذا صورة لإخصاب الطبيعة ودفقها من خلال خصب عشتروت الأم وانبعاثها مع أدونيس حبيبها .

٢ ـ والأطفال بين عرائش الكروم يلعبون تحت قطرات المطر ، يمثلون صورة السيّاب وهو طفل ، يلعب بين كروم جيكور ودواليها .

٣ ـ والغلال التي ينثرها موسم الحصاد ، وتأكلها الغُربان والجراد ، هي صورة لغلال قريته ، تؤخذ أخذاً من الكادحين .

٤ ـ والأرض البوار التي لا تخصب ، وتفتش عن المطر هي صورة العراق/ الوطن الذي يرزح تحت عبء السياسة السيئة ، والفساد في الحكم ، وينتظر تفجّر المطر يخصبه ، أي ثورة تجتث فساده ، وتزرع فيه الخير . ويتداخل هذا ورمز المطر عند إليوت في قصيدته «الأرض الخراب» .

٥ ـ ومساوئ عهد نوري السعيد وتنكيله بالأبرياء والشيوعيين تجلّيا في بؤس الكادحين ، وأفاعي العراق التي تشرب رحيق الزهور ، وعقم الطبيعة ، على الرغم مما فيها من مظاهر عطاء وخصب .

٦ ـ وتجربة النفي تظهر في البائس الغريق من المهاجرين وقد لفظه البحر ميتاً .

هذه الصور متداخلة ، والمراحلُ المأخوذة من حياة السيّاب عينات من الواقع ، تمثل لنا تداعيات القصيدة من جهة ، والتفاف الشعر حول الواقع من جهة ثانية . إنها عروق الشعر والرمز التي تمتد منهما عروقاً في جسد الواقع أيضاً . والرابط العام بين مراحل الرموز كلها ودورات القصيدة هو اللازمة المتكررة (مطر/ مطر/ مطر) ، ما يوحي بأهميتها ، وأهمية ما ترمز إليه .

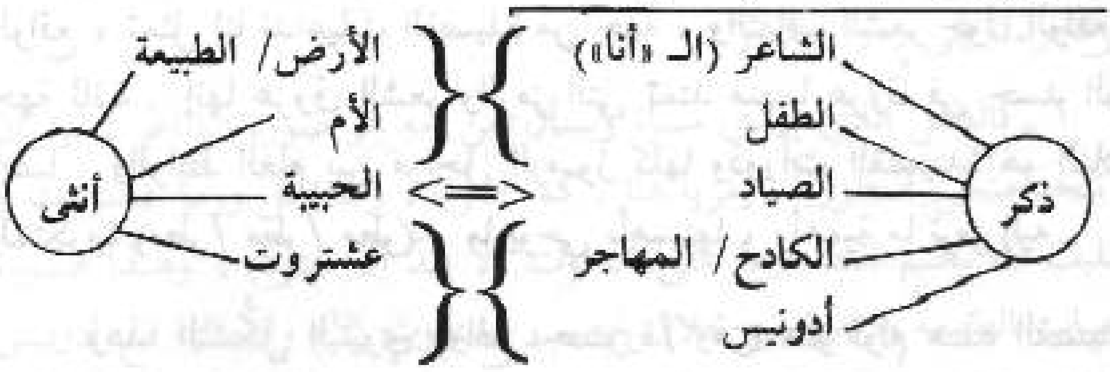
وهذا التشكُّل البنيوي (واقع ـ صورة/ رمز) هو قوام هذه القصيدة ، بل إن فَضاءها الدلالي يبدأ من واقع هذا التداخل الحاسم الذي لا تُقرأ

القصيدة إلا به ؛ فهو الذي يحدد عناصر المرسَلَة الأساسية ، وهو الذي يحدد طبيعة بنيتها ، وعمقها الدلالي . فليس الفضاء الرمزي إلا تَشَكُّلاً خاصاً من تشكلات الواقع عندما يدخل في وعي الذات ، ويكوّن لها تجربتها وموقفها منه . كما أنه هو الذي يحكم منطقَ الدليل ومستوياته .

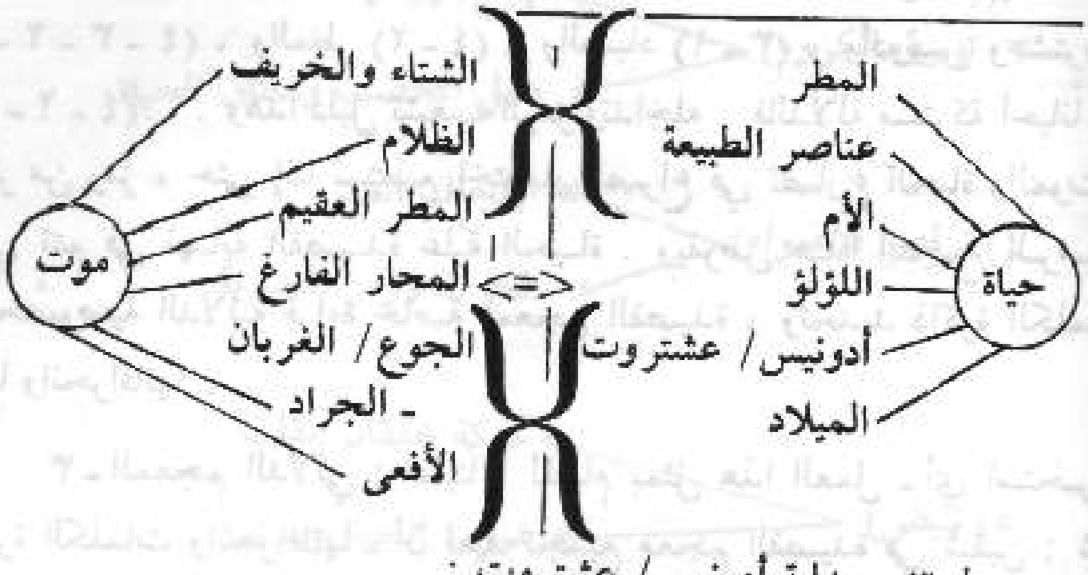
٢ ـ تجميع الرموز : لنحاول الآن أن نجمع الرموز التي أشرنا إليها ، والتي ارتبطت عضوياً بالأسطورة (أسطورة الخصب) وبالواقع (واقع الشاعر وواقع العراق السياسي) ، بشكل يرسم صورة الدليل ، ويبرز لنا طبقات الرسم .

قلنا إن القصيدة بعامة تقوم على الجمع بين عدد من المتناقضات المهمة ، والتي ، بجمعها ، تشكل وحدة حيوية . وتقوم هذه المتناقضات المجتمعة أو الجدليات على ما يلي : جدلية ذكر/ أنثى ، جدلية حياة/ موت ، جدلية أدونيس/ عشتروت ، جدلية خصب/ عقم ؛ وتُختَصَر كل هذه الجدليات في واحدة أساسية كبرى هي جدلية حياة/ موت . نوزع الآن هذه الجدليات ورموزها الرئيسة في جداول :

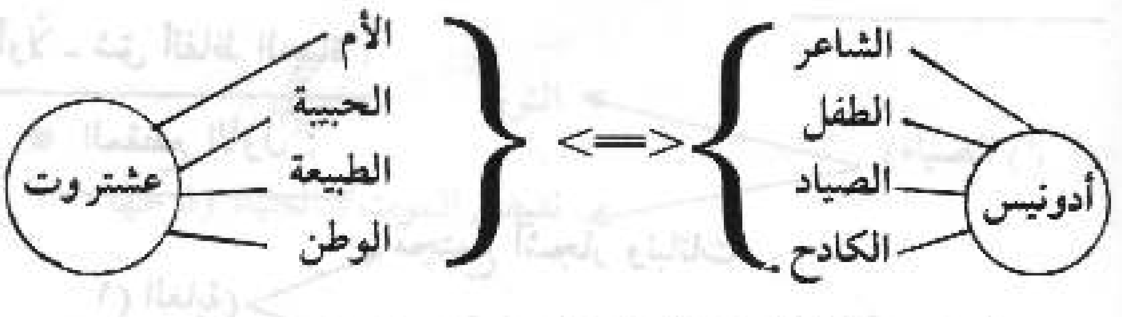
ـ جدول ١ ـ جدلية ذكر ـ أنثى :



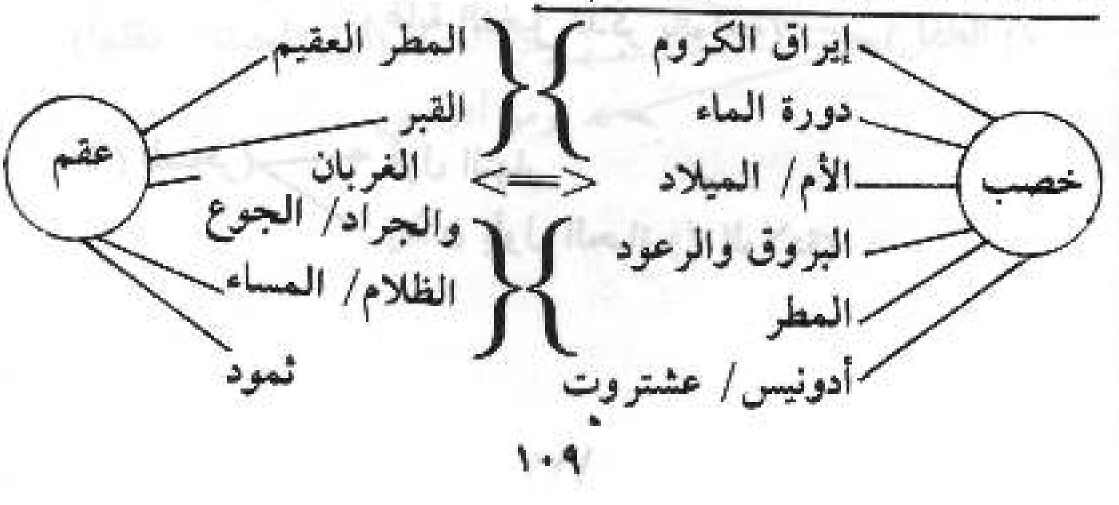
ـ جدول ٢ ـ جدلية حياة/ موت :



ـ جدول ٣ ـ جدلية أدونيس/ عشتروت :



ـ جدول ٤ ـ جدلية خصب/ عقم :



نلاحظ أن عناصر كثيرة تتكرر في هذه الجداول ، كعنصر الأم (الجداول ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤) ، والمطر (٢ ـ ٤) ، والصياد (١ ـ ٣) ، وأدونيس وعشتروت (١ ـ ٢ ـ ٤). . . وهذا دليل تشعّب الرمز وتداخله . فالدلالة مشتركة أحياناً في أكثر من رمز ، حتى إننا نستطيع اختصار الصراع في تصارع الحياة والموت ، لكي تتم في نهاية القصيدة غَلَبَة الحياة . ويفرض هذا التجمع الرمزي والخصُوصية الدلالية قراءة خاصة لمعجم القصيدة ، وتحديد ذاكرة الكلمات فيها وانحرافاتها .

٣ ـ المعجم الدلالي : علينا ، للقيام بمثل هذا العمل ـ أي استخراج ذاكرة الكلمات وانحرافاتها ـ أن نعيد تجميع معجم القصيدة في شقين : شِق ألفاظ الحياة ، وشق ألفاظ الموت

أولاً ـ شق ألفاظ الحياة :

*** المقطع الأول :**

١) الغابة ←
- **مجتمع أشجار ونباتات**
- **صورة خصب وحياة (ولا سيما أن غابة النخيل تذكّر بالواحة)**

٢) السحر ←
- **أول النهار**
- **إيذان بأول الحياة (/ الولادة)**

٣) تورق الكروم) ← تطلع أوراقها
← دليل الخصب وانبثاق الحياة

٤) ترقص الأضواء) ← ارتجاف الضوء
← الحركة ورمز الحيوية

٥) تنبض) ← حركة خفقان القلب
← صورة الحياة ودليلها

* **المقطع الثاني :**

٦) الضياء) ← النور
← نقيض الموت/ الحياة وفرحها

٧) الطفل) ← الإنسان في أول عمره
← رمز الحياة (أول الحياة : دفقها)
← رمز أدونيس

* المقطع الثالث :

٨) السحاب / الغيوم)
- تجمع بخار الماء الذي يسبب المطر
- رمز إمكان الولادة والخصب

٩) المطر)
- ماء ينزل من السحاب
- رمز الحياة والخصب
- رمز الانبعاث وانتصار الحياة على الموت

١٠) الأنشودة)
- الأغنية
- رمز الفرح (ترتبط بمفهوم النشوة)

* المقطع الرابع :

١١) الأم)
- الوالدة
- رمز الحياة والانبعاث
- رمز عشتروت

١٢) العودة)
- الرجوع
- الانبعاث

١٣) تشرب المطر ← تجرّعه
← رمز الانبعاث والخصب

* المقطع الخامس :

١٤) الصياد ← صائد السمك يعيش من صيده
← الشاعر
← الكادح
← الباحث عن التغيير

١٥) الجياع ← مَن يحسّ بالجوع ويحتاج إلى طعام
← رمز الكادحين والفقراء

١٦) الحب ← التعلق بالآخر
← رمز الخصب وانبثاق الحياة

١٧) البروق ← ضوء بين الغيم بفعل احتكاك كهربائي
← تفجُّر الحياة والخصب
← الثورة

١٨) المحار ← مخلوق بحري نجد فيه اللؤلؤ
← رمز الانبعاث

١٩) النجم ← كوكب مضيء
← رمز الانبعاث

٢٠) الشروق ← نقيض الغروب/ البزوغ
← رمز الانبعاث

٢١) اللؤلؤ ← نوع من الجواهر يُستخرج من صدف البحر
← رمز الانبعاث

* المقطع السادس :

٢٢) الرعود (مثل البروق) .

٢٣) يشرب المطر ← يَجْرَعه
← تدبّ فيه الحياة

٢٤) القرى تئن ← تصدر أنيناً (استعارة)
← رمز المخاض ومعاناة الحياة

٢٥) المهاجرون ← الذين هاجروا
← الكادحون والثائرون

- ٢٦) الغلال والحصاد
  - ما يحصد في الموسم
  - الحياة والخصب
- ٢٧) الزَهر
  - الزهور
  - رمز الحياة والخصب
- ٢٨) العراة
  - مَن كان بلا ثياب
  - الكادحون والثائرون
- ٢٩) العبيد
  - مَن كان ملكاً للآخر
  - الثائرون الفقراء
- ٣٠) ابتسام
  - افترار الشفة
  - أمل بالحياة
- ٣١) حلمة
  - رأس الثدي
  - رمز الخصب والحياة
- ٣٢) الوليد) (مثل الطفل)
- ٣٣) الغد
  - الآتي
  - رمز التغيير والأمل

٣٤) سيعشب العراق) ← سيطلع عشبه
← رمز الخصب والانبعاث

٣٥) البائس الغريق) ← تعس مات غرقاً
← رمز المناضل القتيل ورمز انتصار الحياة على الموت

٣٦) الزهرة) ← ضرب من النبات الجميل
← الوطن ـ الحياة

٣٧) الندى) ← الطُّل
← الحياة

٣٨) يهطل المطر) ← ينزل
← رمز الانبعاث وانتصار الحياة

ثانياً ـ شق ألفاظ الموت :

* المقطع الثاني :

١) الأسى) ← الحزن
← رمز العجز

٢) المساء ← الليل
← العقم والثبات

٣) الشتاء ← فصل من فصول السنة
← رمز الموت والعقم

٤) الخريف (مثل الشتاء)

٥) الظلام ← العتمة
← رمز العقم والموت

*** المقطع الرابع :**

٦ ـ المساء (تثاءب) ← الليل (النعسان)
← رمز الموت الطويل

٧ ـ الدموع (دموع الغيم) ← ما تذرفه العين عند البكاء
← رمز العقم

٨ ـ القَدَر ← ما هو مُقَدَّر للإنسان
← رمز العجز والعقم

٩ ـ أفول القمر (الأفول) ← غيابه
← رمز الموت والزوال

١٠ ـ الليل)
- الفترة المعتمة من اليوم
- رمز الموت
- رمز السياسة الفاسدة التي تقمع الثورة

١١ ـ الدم)
- ما يجري في عروق الجسم
- رمز العنف والاستبداد

١٢ ـ الصدى (الشبيه بالنشيج)
- تكرار الصوت
- رمز العقم

* المقطع الخامس :

١٣ ـ ثمود)
- قبيلة من العرب البائدة
- رمز العقم والموت
- رمز عصر السياسة الفاسدة

١٤) الجوع)
- نقيض الشبع
- رمز الموت والعقم
- رمز الفساد السياسي

١٥ ـ الغربان)
- ضرب من الطيور الكاسرة
- رمز العقم والموت
- رمز السياسيين الفاسدين

١٦) الجراد (مثل الغربان)

١٧) الرحى ← حجر الطاحون
← رمز السلطة التي تقمع

١٨) الرحيل ← الذهاب
← رمز الموت والزوال والنفي

١٩) الأجاج ← الماء المالح
← رمز العقم

٢٠) عظام الغريق ← رفاته
← رمز الموت

٢٠) الأفعى ← الحية
← رمز الشر
← رمز السياسيين السيئين المسؤولين عن تردي الحال في العراق

يُظهر لنا هذا المعجم الدلالي الانحراف في ذاكرة الكلمات، وتحوّل أبعادها الدلالية. ويتوضّح من خلاله تغلُّب حالة الحياة على حالة الموت. ففي النص ثمانٍ وثلاثون مفردة ترمز إلى الحياة، مقابل إحدى وعشرين مفردة ترمز إلى الموت - هذا بغير أن نأخذ في الحسبان تكرار المفردات (لفظة مطر

تتكرر مثلاً خمساً وثلاثين مرة) . وهذا المعجم يُعيننا على تتبُّع تغيُّر المعنى ، والنواة الأسطورية في القصيدة . فكل ألفاظ الخصب والحياة ترتبط برمز أدونيس ـ عشتروت . وكذلك ألفاظ الموت كلها . وهنا محور الصراع ، كما سبق أن أشرنا . إن الفضاء الدلالي في القصيدة جدلي ، وثنائيّ الاتجاه لا أحاديه (راجع الجداول ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤) في المقطع السابق (ب) ، بالإضافة إلى ذلك ، ثمة في المعجم خمس وعشرون مفردة مأخوذة من صلب الطبيعة (الغابة ـ السحر ـ الكروم ـ الضياء ـ السحاب/ الغيوم ـ المطر ـ البروق ـ المحار ـ النجم ـ اللؤلؤ ـ الرعود ـ الغلال والحصاد ـ الزَهَر ـ الزهرة ـ الندى ـ الماء ـ الشتاء ـ الخريف ـ الظلام ـ المساء ـ الليل ـ الغربان ـ الجراد ـ الأجاج ـ الأفعى) ، وأُخرى ترتبط بأفعال مسندة إلى عناصر الطبيعة أو منها أيضاً ، وعددها عشر (تورق الكروم ـ ترقص الأضواء ـ تنبض (النجوم) ـ تشرب المطر ـ يشرب المطر ـ سيعشب العراق ـ تثاءب المساء ـ (الغيوم) تسح دموعها ـ يهطل المطر ـ يأفل القمر) ، بالإضافة إلى ألفاظ أخرى ترتبط بالطبيعة (أو الريف) ، وعددها ثمانٍ (١ ـ الطفل : وهو رمز السيّاب في قريته جيكور ٢ ـ الأم : وهي أم السيّاب عندما كان طفلاً في قريته ٣ ـ الصياد : ويعيش في الطبيعة/ في البحر معظم الوقت ٤ ـ الشروق : ويرتبط بالطبيعة/ عادةً [شروق الشمس] ٥ ـ الصدى : وهو صدى الصوت في الخليج بسبب صخوره على الأرجح ٦ ـ ثمود : مرتبطة بالوادي ، أي بعنصر طبيعي ٧ ـ عظام الغريق : وترتبط بالبحر ، أي بعنصر من عناصر الطبيعة) .

ويفيد كل هذا ارتباط النص ، دلالياً ، بالطبيعة لأنها محوره . فرمز أدونيس ـ عشتروت هو رمز حياة الطبيعة ، كما ذكرنا ، ولذلك فإن الطبيعة هي

اللون الطاغي على فضاء القصيدة ، وأكثر عناصر الدليل مستمدة منها ، حتى عناصره المعجمية .

٤ ـ خلاصة عامة :

وبعد ، فإن الدليل في هذه المرسَلَة الشعرية تتحدد عناصره من خلال استجماع أطراف الواقع الذي يخصّ الشاعر ، وأطراف الأسطورة الرئيسة التي منها استمد رموزه ، وكوّن بها فضاء النص ومعجمه . ويبدو هذا الدليل معقداً ومتشعباً بفعل تشعُّب التجربة واشتمالها على الأبعاد الواقعية والسياسية والوجدانية والأسطورية ـ الرمزية في آن معاً . كما أن بنية القصيدة تنمو عمودياً لا أفقياً ، ولولبياً أحياناً (تكرار اللازمة : مطر/ مطر/ مطر ـ وتكرار بعض المقاطع) ، حتى لَتوحي بأن القصيدة تتحرك في دائرة مقفلة بمعظمها ، إلى أن تتوصل رؤيا الشاعر إلى كسرها والخروج منها في آخر القصيدة ، حيث يصور لنا انهزام الموت أمام تفجُّر الحياة .

إشكالية اللّغة في الحَداثة العربيّة
(دَرجة صفر لِلكتابَة العَربيّة)

١ ـ مدخـل :

فنيًا ، تشكل مسألة اللغة الحيّز الأول في الشعـر الحديث ، لأنهـا في أساس عملية الإيصال . ولما كانت مغامرة المغايرة في الحداثة تفترض شكلاً تعبيرياً جديداً ، وأداة تعبيرية جديدة ، كان لا بد من خلق لغة جديدة يتشكل من خلالها شعر الحداثة . وليس خافياً على أحد الطابع القدسيّ للّغة العربية لهذا ، فإن تشكيل لغة شعر جديدة هنا أمر بالغ الصعوبة لما له من محاذير دينية وسياسية واجتماعية وقومية . . . وليس هذا بديهياً في اللغات الأخرى حيث هي أنظمة دلالية أو بنى سيميولوجيّة تقبل المغايرة ، من غير أن تشكّل هذه المغايرة مشكلة إيديولوجية .

٢ ـ الكتابة الشعرية القديمة :

كان مفهوم الكتابة الشعرية عند العرب مرتبطاً بالصناعة . كان الشـاعر يتعلم «صنعته» حتى يجيدها ، وعندئذٍ يبدأ بـ «النظم» . ويعني مفهوم النظم نقل الأفكار في قالب جميل ؛ وهو بهذا يفترض تصوُّراً للشكـل مستقلاً عن المضمون . وتشكل الكتابة بهذا المفهوم انقطاعاً، لا اتصالاً ؛ بمعنى أنها تفترض ـ دلاليًا ـ وحداتٍ معجميّةً قائمةً بذاتها ، محدودة الحجم والعمق المعنوي ، على الناظم/ الشاعر أن يربط بينها بنيويًـا ليخلق مُرْسَلَة وفق أسس الصنـاعة

(فصاحة - بلاغة - تشابيه - استعارات - محسّنات بديعية)[1].

لكن طبيعة هذه المَرْسَلَة تقوم على قَبْلِيات نظريّة، لا يمكن عملياً التغاضي عنها، لأنها تمثل دوراً بارزاً حاسماً في تحديد مفهوم الكتابة واستراتيجيّتها، وتفصل، أساساً، بين الوحدة اللغوية المحدَّدة [وهي عندئذٍ وحدة معجمية] والحقل الدلاليّ الذي يشكّل الفضاء، فهو عندئذٍ يفترض أكثر من مجرَّد الجمع بين الوحدات اللغوية لتشكيل بنية مغايرة للدلالة الأفقية[2] (أي لتشكيل بنية عمودية هي قوام فضاء النص - بمعنى الفضاء، لا بمعنى الدلالة/ العلاقة العادية بين الكلمات).

يقوم التصوُّر القديم للصياغة الشعرية على أساس تصوُّر الكون منفصل البنى، ثابتاً، لا يتغير؛ وبالتالي يناقض مبدأ النسبية؛ فكل بناه - بما فيها الحقائق - مطلقة، ثابتة، لا تتغير. وعلى هذا، فالفكرة في الكون لا تعني شيئاً متواصلاً، بل مستقلٌ عنه وعن الأفكار الأخرى؛ أي أنها وحداتٌ - بنى

(١) يقول بارت: «إن انسحاب الألفاظ نفسه واصطفافها هو ما يحقق الطبيعة العلائقية للنص الكلاسيكي؛ فبعد أن تستهلك الألفاظ في عدد صغير من العلاقات المتشابهة باستمرار، تقترب من علم الجبر. وتكون الصورة البلاغية والصيغ المكرورة، هي الأدوات الضمنية لإقامة علاقات ما» (رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تعريب: محمد برادة، دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٠، ص ٦١).

(٢) الدلالة في الشعر أو المعنى الذهني، ليست بالضرورة دلالة الكلمة نفسها وفق النظام النحوي والقاموسي. فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التركيب بين معطيات شخصية وخارجية، ليس المعنى القاموسي إلا أحدها، وقد يكون أكثرها تعرُّضاً لتغيير دلالته واكتساب غيرها من مجمل التركيب في لغة القصيدة» (محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، ص ٢٤).

تجريدية تتشكّل منفصلة عن اتصال الزمن وتُثَبّته تثبيتاً . وبهذا المعنى لا يمكن للكلمة الشعرية أن تكوّن شيئاً جديداً ، بل تستوحي وتستعيد المدلول من الماضي / الثابت على أنه مطلق ونهائي[1] . ويعني نظام الإشارات في الصياغة الشعرية القديمة مجموعة صور ثابتة ومحدَّدة ، هي إسقاط لإشارات الوحي / المطلق . واللغة العربية بهذا المعنى هي لغة المطلق ، لغة الثابت النهائي الذي يُمدّ الكون بالأفكار والوحدات التعبيرية ، والأشكال أيضاً ﴿ : **ولن تجد لسنّة الله تبديلاً**﴾[2] . إنها لغة السلطة .

٣ ـ الكتابة الشعرية الحديثة :

من الصناعة إلى الخلق ، هذا هو الخط الذي انتهجته الكتابة الشعرية عند العرب حتى مرحلة الحداثة . وكان مَرَدُّ النقلة في طبيعة الكتابة إلى اختلاف جوهري في مفهوم الشعر نفسه . فبعد أن كان الشعر حالاً من حالات التَلَقُّن والتَعَلُّم ، وبالتالي فِعْلَ استحضار للماضي وتذكُّرٍ له من خلال بعض القيم الفنية ـ وهذا هو جوهر مفهوم «الصناعة» ـ ، بات خلقاً مستمرًّا لقيم جديدة هي بمنزلة ارتباط بالحاضر والآتي . فالإنسان أكبر من القواعد وهو خالقها باستمرار ، يولّدها متى شاء ويغيرها متى يريد . وصارت الكتابة الشعرية الجديدة حالَ اتصال ، بمعنى أنها تفترض دلاليًّا وحدات معجميَّة متصلة ،

---

(١) يقول بارت : «إن اقتصاد اللغة الكلاسيكية ، نثراً وشعراً ، ذو طابع علائقي ، بمعنى أن الألفاظ فيه تجريدية ما أمكن ، خدمة لمصلحة العلاقات . فليس هناك لفظ يستمد الكثافة من نفسه ، بل هو يقتصر على الإشارة إلى شيء ما ، ويكون على الأصح طريقاً ممهداً لعلاقة ما . بدلاً من أن يغوص اللفظ في حقيقة داخلية جوهرية بالنسبة إلى شكله ، فإنه يمتد ، بمجرّد تلفّظه ، نحو ألفاظ أخرى بحيث يشكل سلسلة مصطنعة من النوايا» (رولان بارت ، **درجة الصفر للكتابة** ، ص ٦٠) .

(٢) الأحزاب/ ٦٢ ، فاطر/ ٤٣ ، الفتح/ ٢٣ .

متوسّعة العمق ، لأنها تتخذ مناحي دلالية عديدة من شأنها أن توسّع ذاكرتها المألوفة أو أن تخلق لها ذاكرة جديدة ونظاماً جديداً[1] . وهكذا ينطلق الشاعر من وحدات دلالية - معجمية من شأنه أن يوسعها كما يريد لتشكيل مُرْسَلَة مفتوحة الفضاء ، من غير سقف ، وعلى أسس جَديدة تختلف عن أسس الصناعة[2] .

لا تقوم مثل هذه المرسَلَة على ما هو قَبليّ ؛ أي أنها لا تستحضر ، بل تُوَلِّد : فمجموع الكلمات يشكل الحقل الدلالي الذي لا يكون حقلاً دلالياً عادياً ، لأن عملية الانحراف في المعنى هي التي تؤسس فيه شعريّته[3] ؛

---

(١) ربط شعراء الحداثة «بين اللغة والماضوية من جهة وبين الكلام والحاضر من جهة ثانية ، فسعوا إلى تفكيك اللغة أو تكسير بنيتها من أجل بناء بنية تعبيرية جديدة ، حَسْب بعضهم ، أو من أجل ترك الكلام كما هو في فوضاه وعدم انتظامه ، أي دون بناء إلا ما كان منه موهماً بعدم بنائه حسب بعضهم الآخر . وتفكيك اللغة يعني كسر بنية نظامها الترميزي الذي به يتم التواصل» (يمنى العيد ، في القول الشعري ، مجلة مواقف ، عدد ٥٠ ، ص ٨٠) .

(٢) يقول بارت : «في الشعر الحديث. . . تُنتج الكلمات نوعاً من التواصل الشكلي تتولد عنه ، شيئاً فشيئاً ، كثافة ثقافية أو شعورية يستحيل وجودها بدون تلك الألفاظ . يصير الكلام في هذا الحال هو الزمن المكثف لمخاض أكثر روحانية يُهَيِّئُ في خلاله «الفكر» ليأخذ موضعه تدريجياً بوساطة مصادفة الألفاظ . إن هذا الحظ اللفظي الذي تخرج منه ثمار ناضجة للدلالة يفترض زمناً شعرياً ليس هو زمن «الصنع» ، بل زمن المغامرة الممكنة وحصيلة اللقاء بين الإشارة والنية . إن الشعر الحديث يعارض الفن الكلاسيكي عن طريق اختلاف يشمل مجموع البنية اللغوية ولا يترك نقطة مشتركة بين هذين الشعرين سوى النية السوسيولوجية الكامنة وراء كتابة الشعر» (رولان بارت ، درجة الصفر للكتابة ، ص ٥٩) .

(٣) «لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى ، وإنما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تمهّد=

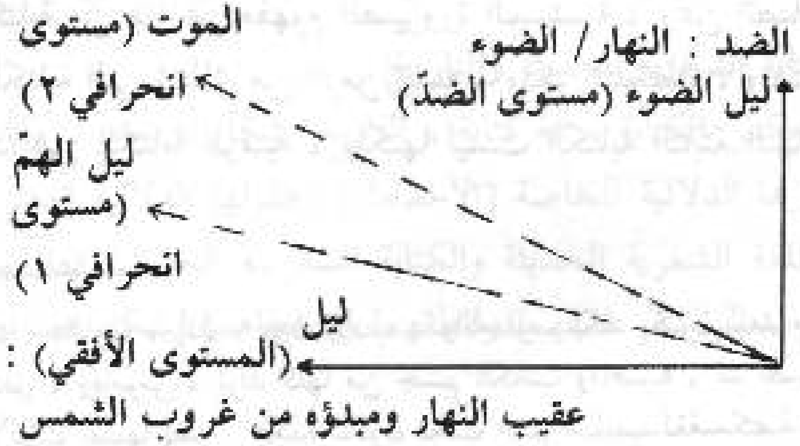
فبمقدار ما يكـون الانحراف أوسـع يكون النص أشعـر ، وبمقدار مـا يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر[1] . فلفظة «لَيْل» ، مثلاً ، يكون لها مستوى دلالي أفقي هو معناها الاصطلاحي (الليل : عقيب النهار ومبدؤه من غروب الشمس . . . الليل ضد النهار والليل ظلام الليل والنهار الضياء[2]) ، ثم مستوى انحرافيّ هو المعنى المكتَسَب : الليل هو ليل الهموم (ما الجامع بين

= لولادة كل عمل . وفي مقابل العلوم . . . لا تفتش الشعرية عن هذه القوانين إلا داخل الأدب نفسه . فالشعرية هي ، إذن ، اقتراب من الأدب كواقعـة مجرّدة وبـاطنية في الـوقت نفسه» (تـزيفيتان تـودورف ، الشعريـة ، مجهول المعـرَّب ، مجلة مواقف ، عدد ٣٣ ، ص ١٢٥) . إن «العلاقة بين الشعرية والتأويل هي ، تماماً ، علاقة تكاملية» (المصدر نفسه ، ص ١٢٧) . وهكذا ، يشمل حقل دراسة الشعرية كل الفاعليـات الرمزية (المصدر نفسه ، ص ١٤٢) .

(١) استعمل بعضهم مصطلح «الانزياح» عوضاً من مصطلح «الانحراف» . وفي هذا المجال تقول يمنى العيد : يعني الانزياح «البعد عن مطابقة القول للموجودات . مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد كأنماط غير مباشرة ؛ هذه الأنماط تستعين بأدوات لغوية عديدة ، أو بتقنيات لغوية عديدة مثل : الاستعارة والتشبيه والإيماء والتخييل ، الخ . . . دون أن يعني ذلك أن مفهوم الانزياح هو بمنزلة توحيد للمعاني . . . ليس الانزياح مجرد تنويع على المعنى ، بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد . أي أنه يخص نظرية الشعر : فالشعر ، استناداً إلى مفهوم الانزياح ، لا يمكنه أن يكون التعبير الأمين (أو الصادق) لكون غير عادي ، بل هو التعبير غير العادي لكون عادي . من هنا التأكيد على الاختلاف ، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم ، أو برؤية مـا له ، أي بوعي ما ينهض في هذا الفضاء اللغوي ، الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات ، الكون المُزاح . وعليه فإن معيار الحكم على الشعر لا يعود معيار الكذب والصدق ، ولا معيار توليد المعاني ، بل قدرة على قول رؤية مختلفة . الشعر هـو زاوية رؤيـة مختلفة لكون نقال شعرياً» (يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص ٨٠) .

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، لا تاريخ ، ٦٠٧/١١ .

الهمّ والليل ؟)(١) ، أو الليل هو الموت(٢) . . . وقد يتصل معنى الوحدة المعجميّة بما يناقضه ، فيصل الانحراف إلى ذروته (كقول أبي تمام : ليل من الضوء)(٣) في الحقل الدلالي ، ويستوعب المعنى الضدُّ نفسه عندئذ . وحالات الانحراف المذكورة يحدّدها الرسم البياني التالي :



(١) كما في قول امرئ القيس :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولَهُ ... عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

(٢) كما في هذا المقطع لخليل حاوي :

ثم هَلّت نعمةُ التهويمِ في طلعةِ ضيفِ
عاد من غور الليالي ،
عاد غضّاً وغضوباً متعالي
يحمل الجرح الذي ينزفُ جمراً ولآلي
أترى هل كان في حنوة ليلٍ يستريحْ
حيثُ لا تضربه شمسٌ ولا تحفيه ريحْ
كيف لا يحترق الليلُ ويفنى حين يلتفّ على رعد جريحْ ؟

(٣) يقول :

ليلٌ من الضوءِ والظلماءُ عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دخانٍ في ضحىً شَحِبِ

في هذه الحال تصير الكتابة شيئاً يتخطى الذاكـرة ويفجرهـا لأنه يلغي حدودها تماماً(١) . وتصير كذلك شيئاً ضد العادة لأنها تتغير باستمرار ؛ إنهـا نسبية بطبيعتهـا ، تضرب نـواة مفهوم المـطلق . فليس في الكتابـة الشعريـة الحديثة مطلق ولا ثابت(٢) .

تُعَبّر الكتابة من هنا عن مفهوم الصيرورة المستمرّة ، وعن اتصال الزمن وآناته . إنها الكتابة التي تنطلق من الزمن نفسه ، ولكن لتتخطاه ، وتصير خيانة له(٣) . فليست هي الكتابة الزمنية ، ولكنها ليست الكتابة الثابتة النهائية(٤) .

---

(١) يقول بارت : «اللغـة ، إذن ، دون الأدب ، والأسلوب يكاد يكـون أبعد منـه : فهو صُوَر ، ودفق ، وقاموس ، تولد كلها من جسم الكاتب وماضيـه ، ثم تصير ، شيئاً فشيئاً ، الآليات نفسها لفنّه . هكذا تتكوّن تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بـذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصيـة والسريـة للكاتب. . . » (رولان بـارت ، **درجة الصفر للكتابة** ، ص ٣٣) .

(٢) «لا توجد حدود بين مسافات اللغة» . . . والشعر «حركة لقلب اللغة نفسها ربما لكي تصفي نفسها بشكل أكبر ، أي أنّ السطر لا يلتقي السطر بل ينقلب على نفسه ؛ وهذا الانقلاب في اللغة هـو الشعر الـذي يُعَدّ وسيلة لكسـر اللغة في محـاولة لاكتشـاف ارتعاشاتها وانهياراتها ، لمعرفة تكويناتها وتناغمها الداخلي» (جان بيار فاي ، قوة الفكر وآلة السلطة (مقابلة) ، مجلة مواقف ، عدد ٤٧/٤٨ ، ص ٨٨) .

(٣) اللغة «خيانة . . . لما تمثله وخيانة لوجودنا كأشياء في هذا العالم : إننا بداية خيـانة وبداية جنون . واللغة هي بداية الإثنين معاً . ولهذا علينا أن ندخل لغة بلا منهج ولا تخطيط ، علينا أن نخون اللغة نفسهـا» (جيرار فيسـر ، **الشعر خـائناً للّغـة الخائنـة** (مقابلة) ، **مجلة مواقف** ، عدد ٥١/٥٢ ، ص ١١٩) .

(٤) تكمن مشكلة شعراء الحداثة «في تعميق التجربة وتنقية اللغة في المحاولة المستمرة للوصول إلى لغة وكتابة تؤديان إلى تلك التجربة التي يحلمون بها» (المصدر نفسه ، =

فلا شيء نهائياً في الحداثة . وتعني الأفكار ههنا اتصالاً ببعضها ، بل إنها موادُّ للغة شعرية متصلة ببعضها ، صائرة دائماً بسبب هذا الاتصال . تخريبيّة لأنها تخلق فجوة توتّر بين النصّ والعالم(١) . ليس الشكل ههنا ما يميز بين الشعر والنثر كما كانت الحال سابقاً ، بل المستوى الانحرافي المرتبط أساساً بالمعنى ، والذي يتخذ له شكلاً من أشكال التعبير الكتابي .

٤ ـ الكتابة الشعرية الحديثة والتاريخ :

تعكس الكتابة ، أية كتابة ، التاريخ بشكل أو بآخر . والتاريخ نفسه لغة لها رموزها الدلالية الخاصة [الأحداث] وحقولها الدلالية [معنى الأحداث] . ولكن اللغة الشعرية الحديثة والكتابة الشعرية الحديثة فعل يبدأ من الزمن والتاريخ ، ثم يدمّر سقفهما ومنطقهما ويتخطاهما ليشكل فضاءه الخاص(٢) .

= ص ١١٣) . وثمة «اتجاه يسعى إلى لغة تمتاز بالأصالة والجدّة ، إلى لغة ليست فقط استخداماً لشكل قُرِّر سلفاً أو إعداد لعمل أدبيّ ما ، بل إلى لغة تمتاز بالدقة والرزانة قدر الإمكان . هكذا نتوصل إلى الحدّ الأدنى من الكلام . وفي هذا يكمن سرّ تأثير الهايكو الياباني حالياً : إنه صورة مجسّدة لذلك الحد الأدنى ، كما هي الحال بالنسبة إلى النص الصوفي الذي يمثل تلك الصورة أيضاً للغة تعيش حدودها الدنيا» (المصدر نفسه ، ص ١١٧) .

(١) «التغريب هو العملية التي يجدد الأدب بها نفسه ، من جهة ، وهو فلسفياً إعادة طرح العالم أمام الرؤية والرؤيا ، لجلائه من جديد وبعد أن يكون قد استقر على وضع من المألوفية المستحاثة . والتغريب ، بهذه الصفة ، هو خلق الفجوة : مسافة التوتر بين العالم والنصّ ، من جهة ، وبين النصّ ومجموعة النصوص الموجودة تزامنياً وتوالدياً في بنية النتاج الأدبي ، والتي أدت إلى خلق المألوفية ، من جهة أخرى» (كمال أبو ديب ، **بحث في الشعرية** ، مجلة مواقف ، عدد ٤٦ ، ص ٩٣ ـ ٩٤) .

(٢) «اللغة لا تكذب أكثر من الحياة . كما أنها لا تقول الحقيقة كلغة . فمشكلات الزائف =

فالمعنى ـ وهو أداء ـ لا يكون قائماً بذاته ، بل «إنه صنع ؛ أخذ وعطاء . . . إنه فعل ، دائماً ، ولا نهائية من التفاعل وإعادة الكتابة»[1] . ولكن المعاني الكونية والتاريخية التي انعكست في الكلمات والأحرف تعودُ فتنكسر من جديد عندما تدخل في إطار الكتابة الفنية بعامة ، الشعرية بخاصة ، لأنها تتأسس من جديد في مُرَسَلَة خاصـة لها ذات مميـزة ، مغايـرة للذات التاريخيـة أو الزمنيـة أو الكونية ، وإن اشتملت على عناصرها . على أن ثمة علاقة جدلية بين الكتابة والتاريخ على العموم ؛ فلا تلبث الكتابات أن تندرج في نسق يحدده التاريخ [الزمن أيضاً] ، ويستقرئ قواعد أشكاله وينظمهـا في نَمَط . وكلما انكسـر سقف التاريخ أو الكتابة عادت الكتابة وانتظمت في نَسَق [أو أنساق] يستقرئها التاريخ ، ويستقرئ قواعد أشكالها . ثمة جدل لا نهائي بينهما . . ومردُّ هذا إلى فعل الكتابة نفسه المرتبط ، مبدئياً ، بطبيعة الصيرورة[2] مهما حاولوا ردّه

= والحقيقة قائمة في الخطاب الذي نصنعه باللغة ، لا في اللغة . إنها تعود إلى ثقافية فردية اجتماعية ، تتمتع كل منها بصلاحياتها وحدودها المحدَّدة . وليس بالإمكان خلط هذه الحدود مع تلك التي تتمتع بها اللغة . وبذلك فإن المعنى الوحيد الذي يمكن أن تحمله الافتراضات المقدَّمة حول طبيعة اللغة الكذبيّة للغة . . . هو إحالتها إلى خارج نظامها الحقيقي ، صوب أبعاد ما فوق ـ لغوية (هنـري ميشونيـك ، **اللغة التـاريخ : نظرية واحدة** ، تعريب : صفاء الراغب ، مجلة مواقف ، عدد ٣٩ ، ص ١٠٧ .

(١) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .

(٢) لعل البنيوية التوليدية التي أرسى أسسها نوام تشومسكي أكثر ما يمثل هذا الأمر ؛ ويرى هذا اللغوي «أن اللغة هي إنتاج مستمر من قِبَل الأفراد ؛ أي أن كل فرد يخلق اللغة بطريقته الخاصة ، وذلك باستعماله اليومي لها ، وبطريقة تركيبه للجمل التي يستخدمها ، والتي تختلف ، قليلاً أو كثيراً ، عن طريق استخدام أي فرد لها» (هاشم صالح ، **البنيوية والحداثة** ، مجلة مواقف ، عدد ٣٦ ، ص ٨٤) .

إلى أطر ثابتة واستلهامات للمطلق كما كانت الحال مع الكتابات التقليدية والكلاسيكية .

تشكل الكتابة الشعرية الحديثة أصلح مثال لهذه المسألة . فثمة إلحاح فيها على ثقب التاريخ [أو كسر سقفه] للخروج إلى أفق آخر . وما يميزها عن سابقاتها هو سرعتها في كسر السقف الذي يشيده التاريخ حول نفسه وحولها . إنها محاولة مستمرة ، وتالياً فعل مستمر ، ولكنه متغيّر متجدد . ونَمْذَجَة الأنماط التي يقوم التاريخ بها باستمرار في محاولته الدائمة لإرساء القواعد هي ما يبني هذا السقف . على أن التجدّد الدائم في الكتابة الحديثة يجعل تحرُّك التاريخ نحو خلق هذا السقف لا يهدأ . لهذا السبب يمكن أن نعتبر الكتابة الشعرية الحديثة كتابة ضد التاريخ وضد الزمن بفعل عامل النسبية أولاً ، وبفعل عامل الصيرورة ثانياً . ومن البديهي أن حصر النسبي والصائر عمل صعب جداً ، ولكنه كذلك عمل لا يستطيع أن يتوقف .

٥ ـ الكتابة الشعرية الحديثة والسلطة :

تشكل الكلمة في الكتابة الشعرية الحديثة ذاتاً ضد السلطة . وهذا أمر طبيعي لأنها تعادي طبيعة السلطة . فالسلطة مؤسسة «جهاز» نهائي ، ثابت ، مطلق ، يحاول أن يبتلع العالم ويشكّله على صورته هو . والكتابة الشعرية الحديثة نقيض هذا تماماً(١) . وبما أنها خَلْق فهي «فاعلية بنيوية» ـ كما يقول

---

(١) «السلطة قائمة على عدد هائل من الاتفاقيات والأنظمة والمعاهدات والقوانين والالتزامات المفروضة تارة بالقوة وأخرى باللغة نفسها عن طريق الخطب . وهذا بحد ذاته وهم يجب أن نفكّ أسراره ونفضحه ونعمل على إعادة النسيج . وهذه السلطة التي نملكها في الكتابة هي هائلة المدى في العالم مهما كانت منفية ، معدومة الوسائل =

رولان بارت . و «الخلق أو التأمل ليسا هنا «انطباعاً» أصلياً عن العالم ، بل هما اختراع حقيقي لعالم يشابه العالم الأول ، لا من أجل نسخه ، بل من أجل جعله جليًّا»[1] . ومعنى هذا أن الخَلْق يفترض أن يبني العالم من جديد . والجديد [والتجديد] يخالفان السلطة (لأنها تأسيس نهائي لمألوف) . فالخلق يفترض أن تولِّد تلك النوى البنيوية المشرَّحَة شكلاً جديداً للعالم يفصح عنه ، ولكنه العالم كما ينطبع في الذات لا كما تحاول السلطة ، بشتى أشكالها ، أن تطبعه في الذات . هنا المفارقة الأساسية بين اللغة الشعرية والسلطة . وهنا أيضاً محور الصراع بينهما . فالكتابة ، لا سيما الفنية والشعرية ، هي بطبيعتها «جزء من التجربة الصميمية التي يعيشها الكاتب . وهي تفسّر تركيبات التجربة لتُغيِّرها وتحوِّل مجراها . لماذا نكتب ، يقول رامبو ، إن لم يكن لتغيير حياتنا واكتشاف عالم يكون عالمنا الحقيقي ؟»[2] .

وعندما تؤسس الكلمة واقعاً نسبياً ، أي قابلاً للتحوّل والتغيُّر في أية

= أو متضائلة إلى حفنة من الأوراق والحبر . إنها قادرة على أن تفضح أسرار السلطة» (جان بيار فاي ، **ثورة الفكر وآلة السلطة** ، ص ٨٥) .

(١) رولان بارت ، **الفاعلية البنيوية** ، تعريب : كمال أبو ديب ، مجلة مواقف ، عدد ٤٢/٤١ ، ص ٩٩ . والفاعلية البنيوية تفترض أمرين : التشريح والإفصاح (المصدر نفسه ، ص ١٠٠) وبعد أن يفترض البنيوي الوحدات المشكِّلة عليه «أن يكتشف فيها أو يؤسس لها قواعد معينة للترابط» (وهذه هي فاعلية الإفصاح) . وعندما تبنى المصوَّرة هكذا «لا تؤدي العالم كما كانت قد وجدته . . . فهي قبل كل شيء تبرز فُضْلَةً Cathégorie جديدة للشيء ، فُضْلَة ليست الحقيقي ولا العقلاني ، بل الوظيفي (المصدر نفسه ، ص ١٠٢) .

(٢) جان بيار ريشار ، **الزمن النفسي والزمن الألسني** (مقابلة) ، مجلة مواقف ، عدد ٤٢/٤١ ، ص ١٣٦ .

لحظة ، فهي تتحرك ضد السلطة وتعلن عن عدائها لها . وعندما تحطم المطلق تؤسس تحركاً ضد القمع الذي تمارسه السلطة من خلال فرض المطلق والنهائي . هكذا تصير الكتابة الشعرية الحديثة فعلاً ضد القمع ، ومظهراً من مظاهر الحرية في أعمق تجلّياتها . كل كتابة إبداعية تفترض كسراً للنموذج والنَّمْذَجة ، وتحدّياً صارخاً للواقع والسائد .

٦ ـ خاتمة :

وبعد ، فإن نقد مثل هذه الكتابة الشعرية يفترض ، بادئ بدء ، نزع الأفكار الجاهزة والمسبقة للدخول إلى جوهر الحالات الإبداعية . كل مفهوم مسبق للشعر يعادي طبيعة الكتابة الشعرية الحديثة ، ويخلق لها سقفاً يقفل فضاءها ، فيجعل النقد عاجزاً عن الوصول إلى جوهرها . كل دراسة لها بمعزلٍ عن كلّيتها تكون ناقصة مشوّهة لا تفي بالغرض . وعليه ، فالناقد فيما هو يدرس تشكُّل النص وإمكانات هذا التشكل يعيد خلق النصّ من جديد ، ويوسّع طاقاته وفاعلياته .

[illegible] مسحوقة ، محرقة ، [illegible]
الجسد ، يحترق ، ويمحي ، رغبة [illegible] ، شهوة ، تزين الجسد ، [illegible]
الكلاب ، [illegible]

— [illegible] الألفاظ الإيجابية والألفاظ التحسيسية والحسية) [illegible]
[illegible]

المحور الأول [illegible] ألفاظ [illegible] (أو تلتقي مدلولها) ألفاظ [illegible] سلبية ، وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يعطل الصورة التي تتولد عن هذه الألفاظ (أي صورة [illegible]).

يولد التوزيع المعجمي هوية الصدام في الصورة ، وهو صدام شكلي لا ينعكس لنا الصورة تشبيهاً ، يتمحور حول مركزين : مفهوم الأسطورة ، بكل فيها من دلالات ومعان ، [illegible] الذي يتخبط في حيرته وقلقه الداخلي [illegible] الشاعر ، تشع [illegible] النفس ، [illegible] الأسطورة الثلاثية بصورة [illegible] ، [illegible] صورة [illegible] في [illegible] صورة [illegible] التي [illegible] لعنة الموت ، وتحولت [illegible].

من هنا ، تشع صور الحريق والنار واللهب ، وكل ما يمت إليها بصلة من نار جهنم ، إلى نار الشهوات ، إلى نار الخطيئة ، إلى نار [illegible] التي [illegible] الشهوة والخطيئة ، [illegible]

المصادر والمراجع

١ - الكتب العربية :

١ - ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، ط ٢ ، مجهول التاريخ .

٢ - أدونيس : الآثار الكاملة ، دار العودة ، ١٩٧١ .

٣ - الأسعد ، محمد : مقالة في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

٤ - سقّال ، ديزيره : الأرض الخراب والشعر العربي الحديث ، منشورات ميريم ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

٢ - الكتب المعرَّبة :

١ - بارت ، رولان : درجة الصفر للكتابة ، تعريب : محمد برادة ، دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

٢ - غريمال ، بيار : الميثولوجيا اليونانية ، تعريب هنري زغيب ، منشورات عويدات ، ط ١ ، ١٩٨٢ .

٣ - الكتب الأجنبية :

- Eliot (T.S.): Selected Poems, Faber and Faber, London, 1976.

٤ - الصحف والمجلات :

١ - أبو ديب ، كمال : بحث في الشعرية ، مجلة مواقف ، عدد ٤٦ .

٢ ـ بارت ، رولان : الفاعلية البنيوية ، تعريب : كمال أبو ديب ، مجلة مواقف ، عدد ٤١/٤٢ .
٣ ـ تودوروف ، تزيفيتان : الشعرية ، مجهول المعرّب ، مجلة مواقف ، عدد ٣٣ .
٤ ـ ريشار ، جان بيار : الزمن النفسي والزمن الألسني (مقابلة) ، مجلة مواقف ، عدد ٤١/٤٢ .
٥ ـ صالح ، هاشم : البنيوية والتاريخ ، مجلة مواقف ، عدد ٣٦ .
٦ ـ العيد ، يمنى : في القول الشعري ، مجلة مواقف ، عدد ٥٠ .
٧ ـ فاي ، جان بيار : قوة الفكر وآلة السلطة (مقابلة) ، مجلة مواقف ، عدد ٤٧/٤٨ .
٨ ـ فيستر ، جيرار : الشعر خائناً للغة الخائنة (مقابلة) ، مجلة مواقف ، عدد ٥١/٥٢ .
٩ ـ ميشونيك ، هنري : اللغة التاريخ : نظرية واحدة ، تعريب : صفاء الراغب ، مجلة مواقف ، عدد ٣٩ .